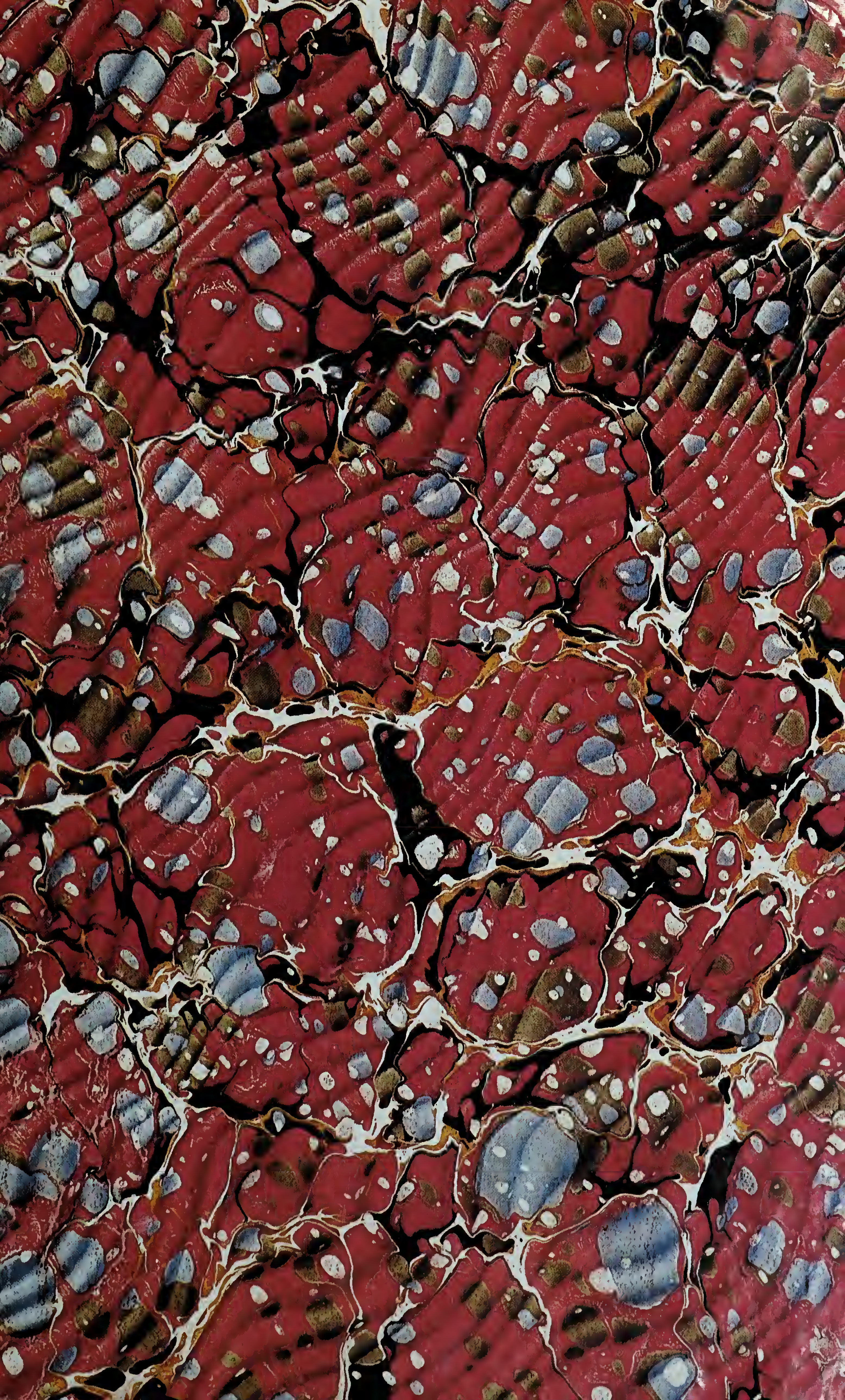
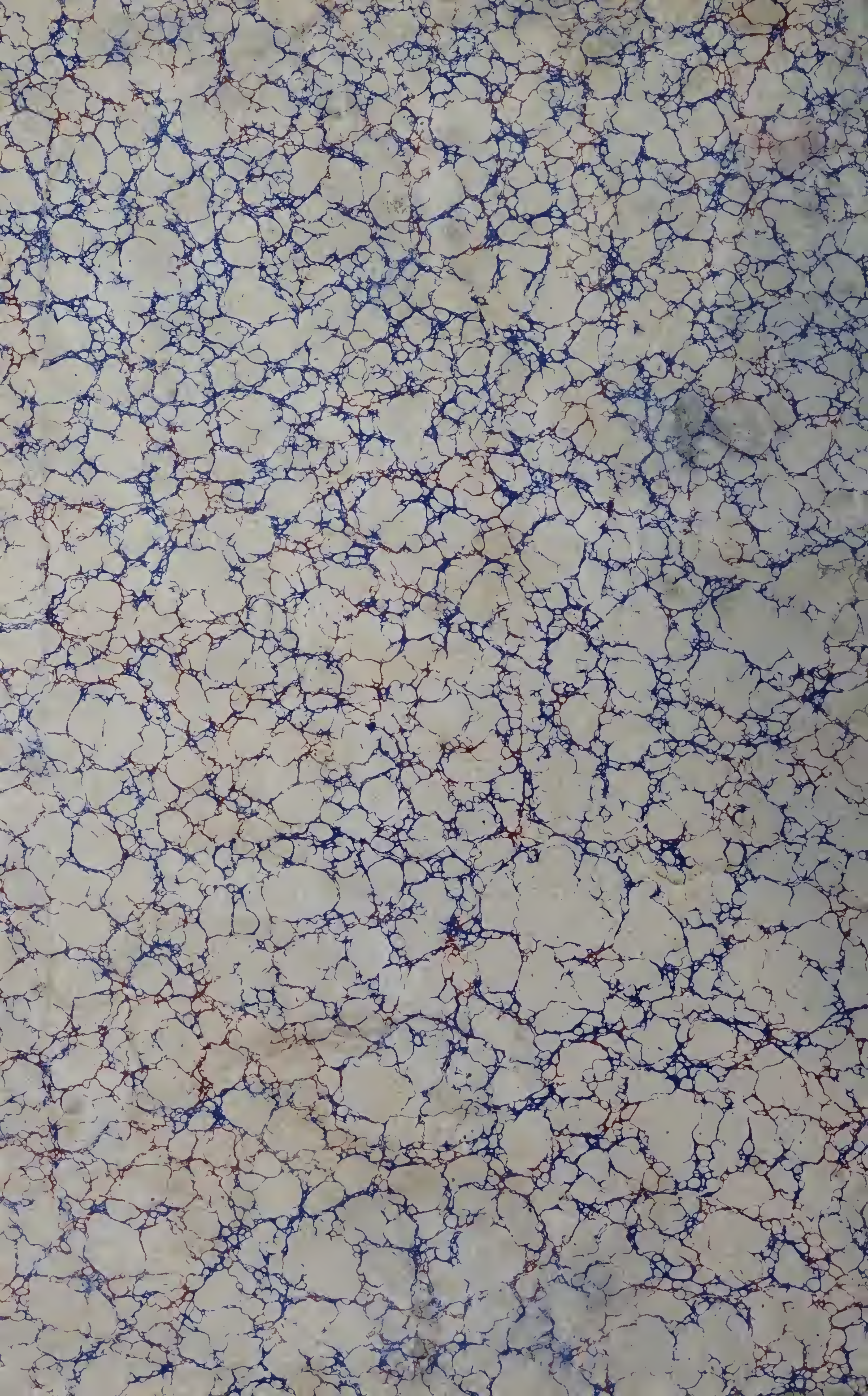






LES BEAUX-ARTS ILLUSTRÉS

JOURNAL HEBDOMADAIRE

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

SCEAUX. — IMPRIMERIE ET STÉRÉOTYPIE DE CHARAIRE ET FILS

LES

BEAUX-ARTS ILLUSTRÉS

JOURNAL HEBDOMADAIRE

DE L'ART ET DE LA CURIOSITÉ

PUBLIÉ SOUS LA DIRECTION DE M. ALFRED DE LOSTALOT,

Secrétaire de la rédaction de la *Gazette des Beaux-Arts*.

Voir page 73 prise des tableaux { très curieux !!

DEUXIÈME ANNÉE. — Tome II

1877/78

BUREAUX :

7, *RUE DU CROISSANT, A PARIS*

A LA LIBRAIRIE ILLUSTRÉE

LES

BEAUX-ARTS ILLUSTRÉS

JOURNAL HEBDOMADAIRE

SALON DE 1877

—

INTRODUCTION

Le livret du Salon de cette année comprend 4,616 numéros. Le bilan de la production artistique, — en ne tenant compte que de l'Exposition, c'est-à-dire de ce qui a été jugé digne d'être montré, — se décompose ainsi : 2,192 peintures; 1,362 dessins ou cartons; 634 ouvrages de sculpture; 272 de gravure; 83 d'architecture; 34 de lithographie, et 39 de gravure en médailles.

Pour qui n'envisage que la quantité de la production, il est impossible de venir parler de chômage dans le domaine de l'art; à aucune époque de notre histoire, les artistes n'ont autant travaillé, et, s'il est vrai que l'offre soit toujours proportionnée à la demande, il faudrait en conclure que la fabrication des objets d'art est une des branches les plus florissantes de l'industrie nationale. Nous pourrions ajouter que c'est en même temps l'état le plus lucratif qu'on puisse choisir, si l'on considère les gros revenus que le moindre talent peut en obtenir. Nous ne sommes plus au temps où l'énonciation de la qualité d'artiste amenait invariablement cette question sur les lèvres bourgeoises : « Quels sont vos moyens d'existence? »

Cet état de choses est bien fait pour réjouir tous les amis des artistes, et je suis du nombre. A vrai dire, cependant, ma joie n'est pas sans mélange, et cela tient à ce qu'une affection, que je place bien au-dessus de la première, mon affection pour l'art, n'y trouve pas des satisfactions aussi complètes. Il ne faut pas se le dissimuler, l'art s'étiole et dépérit dans ce labeur immense et précipité qu'on lui impose; une saignée annuelle de cette importance menace de le réduire bientôt à un état d'anémie dont il serait peut-être bien difficile de le relever.

Autre chose encore : ce qui nous reste d'artistes sérieux, convaincus, disparaît, pour ainsi dire, dans la foule des intrus, et ce n'est pas un mince travail de distinguer dans la cohue des comparses, des figurants, les sujets de valeur qui seuls ont droit à l'attention du public et à la discussion de la critique. Les noms acceptés, consacrés par une renommée universelle, ne craignent certainement rien des voisinages compromettants : la foule se donne du mal pour arriver jusqu'à eux; mais comment supposer qu'un talent nouveau puisse se faire jour et atteindre rapidement la notoriété qui lui est dûe, quand il se trouve noyé dans les flots de la médiocrité? Est-ce le visiteur ordinaire, c'est-à-dire le curieux qui borne à une ou deux visites son hommage annuel aux beaux-arts, qui se chargera d'aller pêcher l'œuvre de cet inconnu, celle qu'il devrait voir cependant pour son plaisir et pour son instruction?



CLOTILDE DE SURVILLE
Groupe de M. J. Gautherin, au Salon.

La conclusion que je veux tirer de tout ceci est que le Salon comme on le comprend aujourd'hui, c'est-à-dire l'exhibition annuelle des produits de l'art admis en franchise, sous la seule condition qu'ils n'offensent pas trop vivement la grammaire ni surtout la morale, est un abus préjudiciable à l'avenir de l'art et aux artistes de valeur qui se trouvent ainsi frustrés d'une part de l'attention à laquelle ils ont droit. Les hommes de goût, enfin, sont également fondés à s'insurger contre cet abus : ce sont eux, en somme, qui forment la clientèle payante des artistes; il n'est que temps de reconnaître leur bon vouloir en faisant quelque chose pour eux, c'est-à-dire en déblayant le terrain où ils aiment à manœuvrer.

Est-ce à dire qu'il faut brusquement et radicale-

ment fermer les portes du Salon à une foule d'exposants qui, depuis quelques années, ont pris l'habitude d'y venir? Nous ne demandons pas une mesure aussi cruelle. Ce n'est pas au moment où l'art industriel lui-même a ses coudées franches dans le palais de l'Industrie — grâce aux expositions organisées par l'*Union Centrale* — que l'on peut songer à proscrire les arts majeurs dans la personne de ceux qui les cultivent ou qui croient les cultiver. Il y a là des intérêts sacrés à respecter, des droits acquis sur lesquels on ne saurait revenir. La corporation des artistes participe aux charges de l'État, comme toutes les autres; l'État lui doit son concours et sa protection. Elle a jugé à propos de couler ses institutions dans le moule dont est sorti notre régime politique : c'est son affaire; l'État serait mal venu à vouloir entraver le droit de réunion des artistes et à les chicaner sur l'élection de leurs bureaux, de leur jury, veux-je dire, qui se fait par le suffrage universel. Le minimum de ses devoirs envers eux est de leur assurer un local où ils puissent se réunir, et le personnel nécessaire à l'entretien et à la garde de ce local.

Mais après avoir ainsi protégé, suivant leur droit, toute une classe de contribuables, l'État a encore des devoirs à remplir.

L'art est une source inépuisable d'honneur et de profits pour notre pays; elle jaillit en plein domaine public, personne ne le contestera : c'est donc à l'État qu'incombe le soin de bien aménager cette source, afin qu'elle ne s'éparpille pas en ruisseaux improductifs et que rien ne se perde de sa puissance fécondante. Justement, il a sous la main un groupe d'hommes spéciaux dont on ne peut guère contester la compétence. Ces hommes se recrutent entre eux, il est vrai; mais ce n'est plus, comme autrefois, pour former une petite chapelle. Bon gré, mal gré, il leur a fallu faire bon marché de la sainte orthodoxie; les temps sont durs et, à moins de laisser des places vides au sein de la réunion, force a été d'appeler à les remplir des personnalités venues des quatre points cardinaux de l'art, et qui n'ont d'autre lien commun que celui d'un talent acclamé par la foule. Ces diables d'institutions démocratiques nous pénètrent par tous les pores : en somme, l'Académie, — puisqu'il faut l'appeler par son nom, — à quoi ressemble-t-elle maintenant? A une assemblée élue par le suffrage au second degré. C'est comme qui dirait le Sénat de l'art, — *seniores*, les vieux de la vieille, les conservateurs.

En bonne politique, il est de règle de faire une petite place aux conservateurs. On ne s'étonnera donc pas de nous voir réclamer pour l'Institut le droit de procéder à une révision triennale des faits et gestes de la Chambre des artistes, c'est-à-dire des Salons annuels. Ce que nous demandons, c'est que l'Institut ait seul la parole une fois tous les trois ans; il n'aurait ni plus ni moins de droits que le jury élu par les artistes; il ferait une exposition d'œuvres d'art inédites ou ayant déjà paru aux deux Salons précédents, et décernerait des médailles à son chiffre, mais sans caractère officiel particulier et ayant la même valeur financière et honorifique que celles attribuées aux exposants des Salons. Le public et les artistes se chargeraient de faire la distinction entre ces récompenses.

En résumé, nous réclamons pour l'Institut une place au soleil des expositions artistiques, et nous ne la voulons ni plus grande ni moindre que celle qui est faite aux élus, aux mandataires directs des artistes. Cependant, par respect pour les idées modernes, nous abandonnons au suffrage universel deux années sur trois; nous estimons que l'Institut ne s'en plaindra pas et que, malgré l'étendue de son *exercice*, il trouvera moyen de restreindre le livret de son exposition aux dimensions les plus modestes.

SCULPTURE.

A tout seigneur, tout honneur. Les sculpteurs du Salon de 1877 ont bien mérité de l'art; nous devons parler d'eux avant de nous occuper de la peinture, fille dégénérée qui, méconnaissant les grandes traditions, ne sacrifie plus qu'à la mode et cherche par tous les moyens, même les moins avouables, à attirer les regards des passants.

Notre école de sculpture reste ce qu'elle était l'an dernier, ce qu'elle est depuis vingt ans, la première école de l'Europe; nous pourrions même dire la seule, car l'Angleterre et l'Allemagne n'entrent pas en ligne de compte; quant à l'Italie, elle possède certainement des praticiens d'une habileté incomparable; mais par leur recherche futile du détail oiseux, de la *petite bête*, ils abaissent leurs productions au rang infime d'objets de curiosité.

Nos sculpteurs croient encore à la puissance et à la haute expression morale de la forme humaine noblement interprétée; ils estiment qu'un beau geste peut être la traduction imposante d'une belle pensée, d'un sentiment élevé. Cette manière de voir, ils la tiennent de leurs illustres aïeux d'Athènes et de Rome; mais ils se rendent parfaitement compte qu'il faut savoir l'accommoder au goût du jour et aux exigences de la vie moderne. Des Grecs et des Romains, nous n'avons que faire aujourd'hui : ils nous ont légué de magnifiques exemples dont nos artistes feront toujours bien de s'inspirer, mais qu'ils auraient grand tort de vouloir copier; nous leur devons d'avoir fixé les règles immuables de la statuaire; le grand secret consiste à se souvenir de ces règles et à les interpréter en Français du XIXe siècle : il ne s'agit pas pour le sculpteur de reconstituer le passé, — ceci est du domaine de l'archéologue, — mais bien de raconter les idées modernes dans la belle langue des anciens.

Sur des pensers nouveaux, faisons des vers antiques.

a dit André Chénier; ce vers devrait être gravé sur les murs de tous les ateliers de sculpteurs.

Est-ce à dire qu'il faut impitoyablement proscrire de la sculpture les scènes de l'antiquité? Non certes;

il est au contraire fort intéressant, de temps à autre, de voir un grand artiste, un savant, faire une incursion dans le domaine du passé. S'il le tente, c'est à ses risques et périls, et nous nous déclarerons hautement satisfait si l'œuvre nous permet d'oublier un instant le temps où nous vivons. M. Eugène Guillaume, par exemple, nous montre cette année un *Mariage romain* : c'est une image antique traduite dans le langage de l'antiquité. Nous n'y trouvons rien à redire, et le plus bel éloge qu'on puisse en faire est premièrement de constater qu'elle n'a aucun caractère de modernité : elle est de son temps. Nous comprenons difficilement le blâme de certains critiques au sujet de cet ouvrage. Faut-il donc s'étonner qu'un mariage romain n'ait pas l'air de se passer à la mairie de la rue Drouot?

L'éminent directeur de l'École des beaux-arts sait être moderne quand il le doit. Voyez plutôt son magnifique *buste de Ingres*.

Le plus beau morceau de l'Exposition est incontestablement le groupe de M. Mercié, appelé *le Génie des arts*, qui est destiné à remplacer au grand guichet du Louvre le lamentable *Napoléon III* de Barye. Il y a tout dans cette belle composition : la jeunesse, la grâce et la force. Qu'on ne s'effarouche pas de certaines incorrections apparentes et de quelques attitudes violentes; l'œuvre est faite pour être vue à une grande hauteur : mise en place, elle retrouvera le calme et l'harmonie qui semblent lui manquer au Salon. Je vous recommande aussi la petite *Junon* du même M. Mercié : ce jeune sculpteur est si bien doué qu'il passe avec le même bonheur du grave au doux, du grandiose au joli.

Le *Lamartine* de M. Falguière n'est décidément pas bon, quoique l'auteur ait essayé de le corriger avant de le couler dans le bronze : c'est une œuvre folle, incohérente, qui méconnaît la dignité de la sculpture autant que celle du personnage, et cependant elle porte en elle des traces de cette vie que M. Falguière sait communiquer à la matière inerte.

Trop d'emphase également dans le *Berryer* de M. Chapu, et surtout trop de lourdeur dans l'ajustement de la draperie. Le grand orateur était au contraire remarquable par la simplicité pleine de noblesse de son geste et de son attitude.

Le bas-relief des *Adieux* clôt dignement la carrière du grand sculpteur Perraud, et l'on regrette doublement sa mort, car l'œuvre est restée inachevée : la main de l'auteur s'est glacée avant qu'il ait pu donner au marbre les suprêmes caresses.

Le dernier ouvrage de Cabet honore également sa mémoire : après avoir fait pour Dijon cette statue de *la Défense* que les tracasseries de l'ordre moral ont un instant rendue célèbre, sa dernière pensée aura été encore pour une œuvre patriotique. Une figure de femme assise, drapée dans un voile de deuil, semble livrée à une poignante douleur : lisez la légende, une simple date, 1871, et tout est dit.

M. Millet a puisé aux mêmes sources l'idée de sa *Cassandre*, et nous l'en félicitons : aucun art ne saurait exprimer avec autant de dignité que la sculpture la noblesse des sentiments que renferme l'idée de la patrie.

Le *César* que M. Maillet nous présente est bien énigmatique : ce fondateur d'empire, cet homme providentiel est étendu mort, le poignard de Brutus plongé dans le cœur. C'est parfait : mais que signifie le vautour acharné après le flanc de ce cadavre? Faut-il y voir l'Histoire vengeresse, ou la Vindicte populaire, une sorte de 4 Septembre, déchirant la dépouille d'un héros? Est-ce une apologie, est-ce une satire? — Nous prendrons des informations.

Nous retrouvons M. Chapu avec toutes ses qualités, son charme et sa grâce antiques, dans la statue de *la Pensée* qui doit décorer le tombeau de Daniel Stern. Cette noble figure de femme fait penser, quoiqu'elle ne lui ressemble nullement, à la délicieuse *Jeunesse* du tombeau de Regnault : on ne sait laquelle il faut le plus admirer.

Puisque nous venons d'entrer dans la section des œuvres délicates, c'est-à-dire en pleine sculpture française, celle qui caractérise essentiellement notre école moderne et fait sa gloire, disons tout de suite que nous n'aurons jamais assez de louanges pour tous les artistes qui en méritent. *La Musique* de M. Delaplanche est au-dessus de toute éloge : sentiment et facture sont exquis. A côté de ce petit chef-d'œuvre viennent une suite de sculptures de premier ordre : *la Rosée* de M. Captier, l'*Ismaël* de M. Just Becquet, *l'Amour* de M. Prouka, *l'Invocation* de M. Truphême, l'*Épave* de M. Cougny, *la Néréïde* de M. Moreau-Vauthier et le groupe charmant de M. Gautherin, *Clotilde de Surville*, dont nous donnons le dessin.

Voici quelques explications à propos du sujet.

On a réuni sous le nom de Clotilde de Surville, qui n'a peut-être jamais existé, une série de gracieuses poésies du XVe siècle; M. Gautherin s'est inspiré de l'une d'elles; ce bijou de grâce et de sentiment tient en quatre vers que voici :

O cher enfantelet, vrai pourtraict de ton père,
Dors sur le seyn que ta bouche a pressé!
Dors, petiot; clos, amy, sur le seyn de ta mère,
Tien doulx œillet par le somme oppressé!

Je citerai encore, et avec les égards qui sont dus à l'habileté de l'artiste, *la Jeune Contemporaine*, en toilette moderne, de M. Chatrousse. Mais c'est bon une fois : que le sculpteur n'y revienne pas, s'il a quelque souci de son talent. La Parisienne, dans son accoutrement fantaisiste, ne relève pas du marbre; pour ne pas lui interdire l'honneur d'être représentée sous ses trois dimensions, accordons-lui, si vous voulez, les figures de cire, mais c'est tout.

Depuis que les sculpteurs se sont mis en tête de faire de la peinture, — et d'aucuns y ont trouvé le succès, témoins MM. Paul Dubois et Falguière,—voici les peintres qui, par représailles, se mettent à modeler l'argile. Je n'y vois pas d'inconvénient : les maîtres de la Renaissance ne dédaignaient aucun des modes d'expression de l'art, et l'on serait mal

fondé à s'en plaindre, surtout quand ils s'appellent Michel-Ange, Raphaël, Verocchio, etc. Nous savons que M. Gérôme ne quitte plus l'ébauchoir; M. Carolus Duran a exposé des bustes, M. Lecomte de Nouy nous montre cette année un médaillon, enfin M. Gustave Doré expose un groupe important, *la Parque et l'Amour*. Cet ouvrage a un grand tort, c'est de rappeler trop vivement le *Après la tempête*



BULGARES ET MUSULMANS DE WIDDIN
(*Nouvelle Géographie* d'E. Reclus : Hachette, éditeur.)

de Mlle Sarah Bernhardt, qui occupait précisément la même place, l'an dernier, dans le jardin du palais des Champs-Élysées. A part cela, il faut reconnaître que la sculpture de M. Doré est très-recommandable, surtout si on la compare à sa peinture; mais tout le monde sera d'accord pour lui préférer les dessins de cet illustrateur spirituel, original, et qui n'a rien perdu de sa verve, malgré le labeur colossal auquel il s'est livré.

Avant de dire quelques mots des bustes, nous voulons mentionner une charmante statuette, dont l'esprit un peu caricatural est peut-être répréhensi-

ble, mais qui captive et retient le regard par le sentiment de vie qui l'anime et la science de modelé qui l'ennoblit. M. Genito est un sculpteur de race : il le prouvera hautement le jour où il choisira son modèle dans l'espèce humaine, sans chercher à établir, comme il l'a fait avec son *Pêcheur napolitain*, qu'un singe repose au pied de notre arbre généalogique.



MUSULMANS DE PRISREN ET D'ANDRINOPLE
(*Nouvelle Géographie* d'E. RECLUS : Hachette, éditeur.)

Parmi les bustes les plus remarquables, et ceux-là sont nombreux, j'ai noté au passage ceux de MM. Doublemard, Baujault, Moulin, Paul Dubois, Matabon, Franceschi, Taluet, Carrier-Belleuse, Max Chaudet, Deloye, Francia, Bailly, Félix Martin, et ceux de Mme la comtesse de Beaumont, dont les doigts aristocratiques ne dédaignent pas de manier le ciseau : le succès de son *Chopin* mort et du buste du *Maréchal de Castries*, l'aïeul de l'artiste, lui sera un encouragement précieux en même temps qu'une juste récompense de ses efforts.

J'allais oublier une excellente terre cuite repré-

sentant une *Négresse*, ouvrage plein de promesses d'un sculpteur suédois, M. Fallstedt. Et maintenant je termine, mais non sans offrir mes plus humbles excuses aux artistes de mérite que, dans cette rapide analyse, j'aurais pu laisser de côté, sans le vouloir.

ALFRED DE LOSTALOT.

HISTOIRE DU COSTUME

BULGARES ET TURCS

En ce moment tous les regards sont fixés sur l'Orient : la destinée des antiques races qui l'habitent est de nouveau livrée aux hasards de la guerre. *Les Beaux-Arts* ne sont pas moins friands d'actualité que leurs confrères de la presse, mais ils n'ont à l'envisager qu'au point de vue pittoresque, ce que je considère comme une bonne fortune pour eux. C'est à ce titre que nous mettons sous les yeux de nos lecteurs quelques costumes de ces frères ennemis qui peuplent l'empire ottoman : les musulmans et les chrétiens.

Voici précisément quelques types des habitants de Widdin, position turque importante située sur les bords du Danube, en face de la ville roumaine de Kalafat, et qui échange avec sa voisine des projectiles incendiaires par-dessus le lit du fleuve.

« Pris dans leur ensemble, les Bulgares, surtout ceux de la plaine, sont un peuple pacifique, ne répondant nullement à l'idée qu'on se fait de leurs féroces ancêtres, les dévastateurs de l'empire byzantin. Bien différents des Serbes, ils n'ont aucune fierté guerrière ; ils ne célèbrent point les batailles d'autrefois et même ils ont perdu tout souvenir de leurs aïeux...

« Cependant, ajoute M. Élisée Reclus [1] que nous citons ici, ces Bulgares si pacifiques, si bien façonnés au travail et à la peine, commencent à se lasser de leur longue sujétion. » L'événement a donné raison à l'éminent écrivain : ce qu'il prévoyait en 1875 s'est réalisé un an plus tard, et nous assistons en ce moment au dénouement du drame sanglant qui se joue depuis le commencement du siècle sous le nom de question d'Orient.

Pour qui désire acquérir une connaissance parfaite du théâtre de la guerre, des causes profondes de la lutte et des combattants, il n'est, du reste, aucun ouvrage plus complet, plus sérieusement informé que cet admirable premier volume de la *Géographie universelle* d'Élisée Reclus. Un succès sans précédents, pour un ouvrage de cette nature, l'a accueilli dès son apparition : il est aujourd'hui dans toutes les mains des personnes désireuses de s'instruire, de connaître la Terre et les Hommes, et surtout ce coin du globe où s'accomplissent des événements d'une gravité telle qu'on n'en peut prédire les conséquences.

A. DEVIC.

1. *Nouvelle Géographie universelle*, t. I, page 221. Hachette et Cie, éditeurs.

LA CATHÉDRALE DE METZ

On sait que la toiture de la cathédrale de Metz a été incendiée dans la nuit du 6 mai, à la suite d'une illumination en l'honneur de l'empereur d'Allemagne. Quelques détails sur ce monument seront lus avec intérêt.

La cathédrale de Metz est l'un des monuments les plus remarquables de l'architecture gothique qui existent en Europe. Bien que les diverses parties qui la composent appartiennent à diverses époques, l'ensemble est d'une unité de caractère du plus grandiose effet. Suivant une expression pittoresque, l'immense vaisseau, soutenu par des pilastres d'une légèreté inouïe, « ne paraît pas bâti, mais soufflé au filigrane » ; c'est une véritable orfèvrerie de pierre.

Les premiers fondements de la cathédrale ont été posés, en 1014, par l'évêque Thierry II. Jusqu'en 1330, on n'exécuta que de rares travaux. La construction fut sérieusement reprise par Adhémar de Monteil, qui en confia la direction au chanoine Adam Polet, le dernier représentant des religieux maîtres maçons.

Thierry de Boppart, qui lui succéda, fit modifier le plan primitif par le célèbre Pierre Perrat, qui orna la cathédrale de galeries, de sculptures de la plus grande élégance, et prolongea la nef jusqu'à la façade antérieure, telle qu'on la voit sur la place qui porte le nom de la basilique. La muraille qui séparait les deux tours de Notre-Dame-la-Ronde fut abattue. C'est dans cette partie de la nef que l'on voit le magnifique vitrail connu sous le nom de Grande-Rose, dont l'auteur est Philippe Hermann, le célèbre *valrier* ou verrier de la ville de Munster, qui mourut à Metz le jour de la fête de Notre-Dame, en 1392. Ce vitrail a été heureusement préservé. Le grand portail, qui s'ouvre sur la vieille place d'Armes, fut terminé vers 1477 ; la chapelle des évêques l'avait été en 1443. La première pierre de celle de Notre-Dame-de-la-Tierce, dans la branche gauche du transept, ne fut posée qu'en 1497.

On acheva la construction en 1520. Maître Grand-Jean (Grand-Jehan) commença les travaux de sculpture, et Valentin Bousch les verrières du chœur et de la branche droite du transept, véritables chefs-d'œuvre de la peinture sur verre, que les flammes ont également épargnées.

En 1546, la cathédrale était entièrement achevée et, le 24 mai de cette année, Jean Huot, évêque de Basilie et suffragant, en fit la consécration solennelle.

Diverses modifications peu importantes furent apportées successivement avant la Révolution dans la disposition des chapelles et dans certaines parties du monument; les restaurations sérieuses ne remontent guère qu'au premier Empire; malheureusement, elles furent exécutées avec une inintelligence et une incurie déplorables.

On vendit le grand jeu d'orgues qui remontait au XVIe siècle et dont l'ornementation était un chef-d'œuvre

de sculpture. On n'en conserva que le petit jeu placé à l'angle droit formé par la nef de la chapelle des évêques, à l'aile du transept.

Les lettres que nous avons reçues ne nous donnent aucun renseignement sur leur sort, non plus que sur celui de la chaire et de la célèbre urne de porphyre antique provenant des bains romains et placée à la travée inférieure du collatéral gauche, dans la chapelle de saint Jean; mais nous avons tout lieu de croire que ces objets précieux ont été préservés, ainsi que le trésor de la cathédrale, qui contient, entre autres richesses, un monument précieux au point de vue historique et industriel, la chape de Charlemagne, broderie byzantine du IXe siècle.

M. V.

ART APPLIQUÉ A LA CÉRAMIQUE

A LA VERRERIE ET AUX ÉMAUX

—

M. Ph. Burty, rapporteur du jury des classes VIII et IX à l'Exposition de l'*Union centrale*, vient de publier son travail; nous en extrayons les passages qui intéresseront plus particulièrement nos lecteurs.

Nous pouvons affirmer dès à présent l'incontestable supériorité de cette Exposition sur toutes les précédentes.

Dans la série des verres émaillés, nous rencontrons des produits plus réguliers, d'une cuisson plus sûre quant à l'emploi ultérieur, d'un décor plus libre, c'est-à-dire s'astreignant moins servilement à la copie des documents étrangers, affirmant mieux un style propre à notre époque.

Nous aurions voulu n'avoir à juger que des œuvres originales en tout.

L'imitation ne s'excuse, ou mieux, ne se tolère que lorsqu'elle arrive à une répétition textuelle des qualités des originaux : qualité de la pâte et des émaux, qualité de la matière et du décor. Alors la fortune de nos industries s'augmente véritablement.

Au cas contraire, les fausses majoliques italiennes, les faux plats persans, les fausses porcelaines du Japon, les faux Rouen et les faux Marseille ne sont plus qu'un leurre pour les amateurs naïfs, un triomphe du *simili*, une insulte à notre génie national.

La faïence s'est enrichie d'une palette nouvelle, appelée, faute d'autre terme, « la barbotine ». C'est une conquête, quant à la facilité du faire, mais il faut en régler l'emploi.

La porcelaine dure nous présente un emploi de plus en plus satisfaisant de l'application de la chromolithographie ou de procédés analogues qui fournissent un contour et des tons fixes. Il va de soi que l'originalité de ce dessin, la fraîcheur de ces tons nous ont particulièrement arrêtés. Si, en principe, il faut favoriser l'invention, dans la pratique commerciale, il est indispensable d'user des procédés mécaniques qui multiplient les bons types.

Les pâtes rapportées, si charmantes d'effet, sont actuellement plus répandues et mieux réglées.

Les pâtes tendres, dont le dix-huitième siècle a si bien usé jusqu'à ce qu'ait prévalu l'usage exclusif de la porcelaine dure, ont vivement saisi notre attention.

L'épithète « tendre » a quelque peu égaré le public. Cette porcelaine, encore que rayable par l'acier, est très-dure, très-solide. Elle fournit de délicieux services à dessert, des objets de vitrine et de dressoir, des vases, etc... Vous n'ignorez pas, messieurs, qu'elle s'incorpore mieux le décor que le kaolin proprement dit, et qu'elle l'accepte beaucoup plus varié, n'ayant pas, comme le kaolin et le feldspath purs, à subir une cuisson très-élevée. Elle nous offre déjà et elle va inévitablement provoquer encore de nombreux émaux nouveaux.

Les carrelages et les terres cuites décoratives moulés ont fait de notables progrès. C'est la reprise d'un mode de décor en grand usage durant le moyen âge, et qui se prête à d'ingénieuses allusions.

Les émaux forment un des départements de notre domaine, que nous parcourons avec une légitime fierté. Chaque année nous voyons les plaques plus grandes, l'invention plus décorative, les tons plus variés et plus francs.

A côté des émaux, qui prêtent à l'orfévrerie l'appui de leurs colorations opaques et translucides, de leurs irisations vibrantes, et dont la recherche est liée à notre vaste enquête sur les *arts du feu*, ainsi que disait le grand verrier-céramiste Bernard de Palissy, nous signalons ces véritables tableaux qu'accueillent les Salons annuels et qui servent d'argument quand on proclame combien est subtile la distinction établie dans les temps modernes entre les arts décoratifs et la peinture sur toile ou sur panneau.

La verrerie et les cristaux, charme de nos tables; les glaces, ornement de nos intérieurs; les vitraux, complément de nos monuments religieux et souvent embellissements de nos demeures, nous semblent aussi à la hauteur des Expositions précédentes.

Ces séries n'ont point été rebelles au mouvement de progrès qui emporte toutes nos industries décoratives; cependant elles n'offrent point de types saillants.

Nous reprocherons même particulièrement au vitrail, au service duquel les verriers mettent maintenant des émaux si variés, si riches, si fins, de ne point en revenir aux principes des grandes époques où l'on cherchait l'effet général dans un dessin sobre, un modelé net, des colorations obtenues par la juxtaposition des tons transparents, soit francs, soit rompus. Une partie de l'école actuelle du vitrail s'égare en multipliant les épisodes dans une seule composition, en arrondissant le dessin, en poursuivant dans le détail des effets de trompe-l'œil, et surtout en usant, pour les chairs, d'un modelé qui dénature complétement la qualité expresse du verre, la transparence, et arrive à la semi-opacité pâteuse du store ou du papier collé.

Le vitrail est un art français par excellence; il fournit jusqu'au XIVe siècle des exemples dont la perfection est trop connue de vous tous, pour que nous ayons à insister sur des conseils qui s'adressent aux habiles fabricants de vitraux dont le jugement nous était réservé.

En vous présentant le tableau de nos récompenses, nous insisterons sur les médailles accordées aux collaborateurs.

Nous regrettons qu'elles ne soient pas plus nombreuses encore.

Ceux qui sont chaque jour à la peine doivent être aussi à l'honneur.

Mais nous devions respecter la tradition de l'*Union* qui veut, sagement, que les collaborateurs soient présentés spontanément par les fabricants.

Loin de critiquer l'œuvre de nos prédécesseurs, nous

jugeons qu'ils faisaient bien, soucieux qu'ils étaient des plus humbles efforts, de multiplier les médailles.

Mais le terrain n'est plus le même! La céramique a retrouvé, un à un, presque tous les procédés du passé, et elle en a conquis de nouveaux. Elle est certaine de ses opérations, même au sein de cet élément capricieux et redoutable, le feu! Il faut donc d'incessants efforts pour se maintenir au premier rang dans une bataille où chacun arrivé muni d'armes plus perfectionnées et d'une instruction plus pratique.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Exposition des Œuvres de Diaz.

L'Exposition de l'Œuvre de Diaz, à l'École des beaux-arts, ouverte le mercredi 9 mai, durera pendant un mois de 10 à 5 heures.

Prix d'entrée : 1 franc tous les jours de la semaine, et 50 centimes le dimanche, au profit de la Caisse de secours et pensions de l'Association des artistes peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et dessinateurs.

Exposition rétrospective de Lyon.

L'Exposition rétrospective de Lyon a ouvert ses portes le 1er mai, à l'heure dite et au jour indiqué. Ce véritable tour de force s'est accompli en moins de deux mois, grâce à l'activité infatigable de la commission d'organisation, et aux amateurs qui ont bien voulu répondre immédiatement à son appel. Je n'ai pas l'intention de faire ici une étude particulière des objets exposés, je veux me borner simplement à donner une idée de l'ensemble de l'Exposition.

La ville et la Chambre de commerce ont mis à la disposition des organisateurs une partie du Palais du commerce. Au premier étage, un grand salon et deux petites pièces sont occupés par les tableaux, les dessins et la numismatique ; au second, le musée industriel a cédé une immense galerie, remplie de vitrines, et cinq pièces, dont deux vastes salons. La galerie renferme les étoffes, la céramique, l'orfévrerie religieuse et profane, les armes, les manuscrits, la typographie, la serrurerie et les miniatures. Toutes les autres pièces contiennent des meubles du moyen âge, de la Renaissance, des XVIIe et XVIIIe siècles, ainsi que d'excellents tableaux de ces mêmes époques. Chacune de ces salles est décorée de magnifiques tapisseries en rapport parfait avec les meubles qui s'y trouvent.

On est frappé, en entrant dans cette partie de l'Exposition, par le goût pur et délicat qui a présidé à son installation ; l'amateur le plus difficile est saisi lui-même par l'harmonie qui y règne. De l'avis unanime, le spectacle est féerique ; on se croit transporté dans les siècles passés, et l'on y vit, on y respire dans leur propre milieu.

Comme en toute chose, il y a du bien et du mieux. Aux yeux des connaisseurs éclairés, les trois sections qui l'emportent sur les autres sont celles du mobilier, des étoffes et de la céramique. Viennent ensuite celle des manuscrits, de l'orfévrerie, de la peinture et de la sculpture. Ce qui assure la prédominance aux trois premières sections, c'est tout à la fois leur ensemble et le détail : on peut dire qu'il n'y a rien de faible.

En résumé, cette exposition sera une véritable révélation pour le public lyonnais et pour le reste de la France. On ne pouvait prévoir les richesses d'art accumulées dans Lyon et ses environs, et ce sont elles qui, presque seules, remplissent toutes les salles.

Déjà le public se presse à l'Exposition, et tout fait espérer que le succès répondra largement à l'idée, toute de bienfaisance, qui n'a cessé de stimuler le zèle des organisateurs.

EDMOND MICHEL.

Le buste d'H. Monnier.

La Direction des beaux-arts vient d'acheter le buste en marbre d'Henry Monnier, par M. Moulin; il sera placé dans le foyer de l'Odéon.

Achats au Salon.

M. Turquet, député de l'Aisne, a acquis, pour la somme de 30,000 fr., le magnifique tableau de M. Jean-Paul Laurens, le *Corps de Marceau salué par l'état-major autrichien*, qui figure au Salon avec un succès si mérité.

L'État a acheté le *Saint François*, de M. Weertz, et la *Première Communion*, de M. Gervex.

Le buste de Rubens.

Dans sa dernière séance, le conseil communal d'Anvers a voté 10,000 fr. pour l'achat d'un buste colossal de Rubens, en marbre blanc, œuvre de M. Pécher. Le buste est destiné au nouveau Musée des beaux-arts que va faire édifier la ville d'Anvers.

Encore le Dr Schliemann.

A la dernière séance de l'Institut archéologique de Londres, M. le docteur Schliemann a annoncé l'intention de se rendre dans l'île d'Ithaque, qui, sauf les explorations qu'il y a faites en 1868, présente un champ tout neuf à l'archéologie. Dans l'*Odyssée*, la ville d'Ithaque porte simplement le nom de *Polis*, et il y a deux sites distincts dans l'île qui peuvent lui avoir servi d'emplacement.

L'un des deux est une vallée qui porte encore le nom de Polis, et les anciennes ruines qu'on y trouve ne permettent pas de douter qu'une ville ait jadis existé là. L'autre emplacement est au pied du mont Détos, et couvre tout le petit isthme qui unit la partie sud de l'île à sa partie septentrionale. Là aussi il a existé une ville ; les profondes accumulations de débris le démontrent avec certitude.

Décoration du parc Monceau.

Plusieurs statues vont être placées dans le parc Monceau :

Le *Semeur*, de M. Chapu, et le *Faucheur*, de M. Gumery ; le *Charmeur*, de M. Bayard de La Vingtrie, et le *Joueur de billes*, de M. Lenoir.

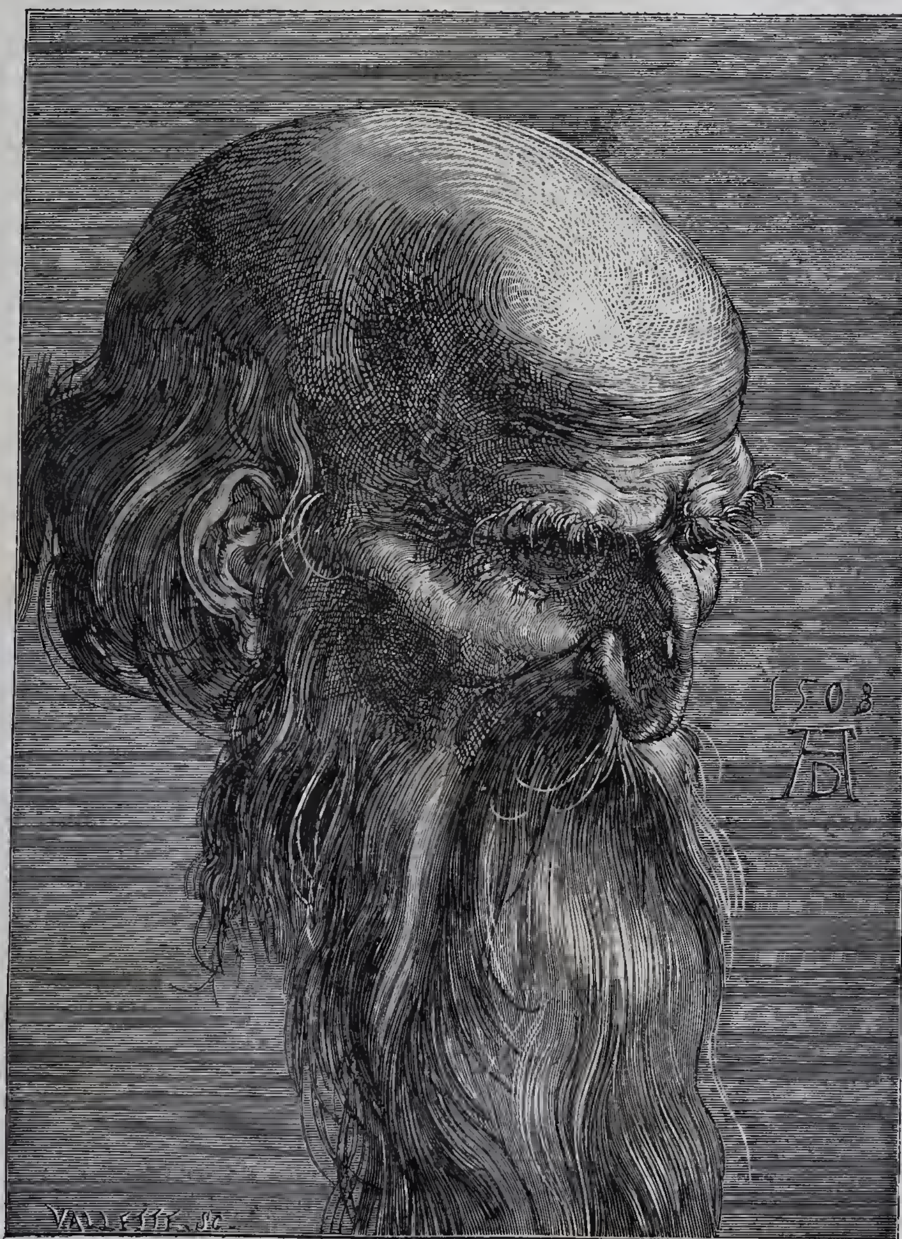
ART ALLEMAND DU XVIe SIÈCLE

—

UN TABLEAU D'ALBERT DURER.

Un homme du monde qui a le bon esprit de consacrer aux arts les loisirs que lui crée la fortune, M. Charles Éphrussi, a publié l'an dernier dans la *Gazette des beaux-arts* un curieux travail de reconstitution portant sur une des œuvres les plus célèbres d'Albert Dürer, le maître de Nüremberg, œuvre aujourd'hui disparue, au moins en partie.

Après avoir loué comme elle doit l'être la rare sagacité dont a fait preuve M. Éphrussi dans ses laborieuses recherches, nous allons rapidement analyser son travail en nous servant de la publication amplifiée qu'il vient d'en faire chez Jouaust sous forme d'une luxueuse plaquette de 50 pages,



DESSIN D'A. DURER, POUR LE TRIPTYQUE DE L'ASSOMPTION

(Gravure communiquée par la *Gazette des Beaux-Arts.*)

enrichie de 25 dessins de A. Dürer, tirés hors texte. Ceci n'est pas une réclame de librairie, car l'édition tirée à petit nombre est épuisée et nous ne sachons pas que l'auteur ait l'intention d'en faire une seconde : nous regrettons vivement qu'il en soit ainsi, car des travaux aussi consciencieusement faits devraient être à la portée de tous les amateurs que ces questions intéressent.

Dans la seconde moitié du XVe siècle vivait à Francfort un honnête et riche bourgeois du nom de Jacob Heller, dont la famille avait fait une grande fortune dans la draperie.

Heller conçut de son vivant la pensée d'immortaliser son nom, et pour ce faire il commanda au plus grand artiste de l'Allemagne, à cette époque, un tableau d'autel en triptyque représentant l'Assomption et la glorification de la Vierge, où son portrait et celui de sa femme devaient figurer. Ce tableau était destiné à surmonter le tombeau de ces deux personnages.

Ainsi fut fait. Le prix bien débattu et convenu, car Heller n'était rien moins qu'un grand seigneur, Albert Dürer se mit à l'œuvre. Le travail dura quinze mois, d'avril 1508 à août 1509.

On peut dire qu'à cette époque le maître nurembergeois était dans toute la maturité de son talent : il revenait de Venise, et les chefs-d'œuvre qu'il avait été appelé à contempler dans cette terre d'Italie où Raphaël et Michel-Ange — pour ne citer que ces grands noms — resplendissaient dans toute leur gloire, avaient singulièrement perfectionné sa manière jusque-là un peu rude et insouciante de la grâce.

On possède les lettres que Dürer écrivit à Jacob Heller pendant qu'il se livrait au travail que celui-ci lui avait commandé, et M. Éphrussi a pris soin de les traduire toutes. Ce ne sont pas, comme on pourrait le croire, des épîtres toutes flambantes du feu sacré de l'art, mais bien des billets d'affaires conçus dans la gamme triviale et pleurarde d'un artisan besoigneux aux prises avec un patron dont il voudrait dénouer les cordons de la bourse : chose peu facile à obtenir d'un riche parvenu comme maître Heller. Il se plaint de la cherté des matériaux ; le bleu d'outremer est hors de prix, et cependant il tient à livrer de bonne et solide marchandise ; aussi ne regarde-t-il pas à la dépense et a-t-il repeint jusqu'à six fois son tableau. Cependant l'autre fait la sourde oreille. Dürer essaie alors de le prendre par l'amour-propre. « Je suis persuadé, écrit-il, que si je vous avais promis un travail de dix florins et qu'il m'en eût coûté vingt, vous-même ne voudriez pas me laisser subir cette perte... » Puis il le menace de rompre leur marché et de placer son tableau autre part. Effrayé, Jacob Heller se laisse soutirer un supplément de soixante-dix florins ; mais Dürer, en vrai Allemand d'Allemagne, ne le tient pas pour quitte : « Ma femme vous demande un pourboire ; cela vous regarde, je ne veux pas vous taxer. »

Après celle-là, il faut tirer l'échelle.

Nous plaiderons cependant les circonstances atténuantes en faveur de Dürer : le grand artiste était si pauvre qu'on doit le plaindre avant de le blâmer.

Venons maintenant à l'œuvre même qui a motivé cette intéressante correspondance. Elle se composait d'un panneau central où était figurée l'Assomption de la Vierge, et de deux volets latéraux peints à l'extérieur et à l'intérieur : diverses scènes empruntées à l'histoire des saints patrons du ménage Heller y étaient représentées.

« Ce chef-d'œuvre, dit M. Éphrussi, ornait la chapelle de Saint-Thomas dans l'église des Dominicains à Francfort, où reposaient les restes de Heller et de sa femme. Il excita une si vive admiration que les offrandes des visiteurs enrichirent promptement cette église. Le margrave de Brandebourg en offrit, dit-on, mille thalers ; l'empereur Rodolphe II, dix mille florins ; un Italien proposa cent couronnes rien que pour les pieds de l'apôtre agenouillé ; enfin, en 1615, Maximilien de Bavière acheta le panneau du milieu moyennant une rente annuelle de quatre cents florins et le transporta dans son palais de Munich. C'est là qu'il fut brûlé dans la nuit du 9 au 10 avril 1674. » Il en existe une copie fort belle qui, accompagnée des deux volets originaux, est aujourd'hui au Saalhof, à Francfort.

M. Éphrussi a publié dix-sept dessins de Dürer relatifs à cette œuvre capitale et une gravure sur bois que nous reproduisons : elle fait partie de la *Vie de la Vierge* du maître de Nüremberg, et reproduit le tableau d'autel, non sans de notables changements.

Dans notre numéro de ce jour, nous publions aussi un dessin d'ensemble du volet gauche du triptyque et un fac-simile d'un dessin de A. Dürer représentant l'une des têtes d'apôtres de la composition centrale. Ce magnifique bois, dont nous devons la communication à l'obligeance du directeur de la *Gazette des beaux-arts*, montrera bien le soin méticuleux que le grand artiste apportait à ses études préparatoires, et contribuera, nous l'espérons, à dissiper la mauvaise opinion que nos lecteurs auraient pu concevoir de son caractère, d'après les fragments de lettre que nous venons de citer.

Alfred de Lostalot.

VARIÉTÉS

—

Une exposition de journaux.

Nos correspondances de Prague, dit le *Paris-Journal*, nous annoncent qu'une exposition de journaux doit avoir lieu dans cette ville ce mois-ci.

L'idée n'est peut-être pas nouvelle, mais elle est assez originale, elle peut surtout donner des résultats assez intéressants pour qu'on s'y arrête. Aussi bien sera-t-elle reprise par nous, sans doute, en 1878, si les proportions du palais que M. Krantz construit au Champ-de-Mars permettent de consacrer à une exhibition de ce genre tout l'espace dont elle a besoin.

Cette collection, préparée de longue main, aurait ce double attrait de présenter l'histoire de l'imprimerie depuis son origine, et l'histoire de l'opinion publique, dans tous les pays.

L'Allemagne viendrait en première ligne avec ses *Relations*, où est racontée la découverte de l'Amérique, et où se trouvent en grand nombre des histoires de sorcières et des signes miraculeux. L'exemplaire le plus ancien des journaux allemands est conservé à la bibliothèque de l'université de Leipzig et porte la date de 1494.

Un siècle plus tard, Conrad Lauterbach, en 1590, commença la publication des *Relations semestrales*, qui furent continuées par Sébastien Brœnaer et dont la collection se trouve à Vienne depuis 1656.

En 1612 parut la première feuille hebdomadaire, la *Gazette*.

Vers 1855, le nombre des journaux allemands était déjà de *seize cents*, plus *neuf cents* journaux s'occupant exclusivement de matières scientifiques et littéraires.

A la même époque, l'Autriche ne possédait pas plus de soixante-treize écrits périodiques.

*
* *

Dans une exposition de journaux, l'Italie viendrait après l'Allemagne avec ses *Notizie scritte*, publiées à Venise, vers le milieu du XVI[e] siècle, sur les événements de la guerre contre les Turcs. Ces feuilles se vendaient au prix d'une *gazeta*, d'où le nom de *gazette* que prirent dans la suite la plupart des papiers-nouvelles d'Italie, puis de France, d'Espagne et d'Angleterre.

Une collection très-considérable de ces journaux est conservée à la bibliothèque Magliabecchi, de Florence. Les feuilles périodiques qui parurent ensuite en Italie furent le *Dinoria di Roma* et la *Gazetta di Napoli*. Depuis la Révolution de 1848, le nombre des écrits périodiques qui se publient dans le royaume de Victor-Emmanuel dépasse 1,500.

*
* *

En Angleterre, les *New Letters* parurent pour la première fois au commencement du règne de Jacques I[er]. Elles se multiplièrent rapidement.

En 1782, on comptait déjà en Angleterre 58 journaux;

En 1821, 216;

En 1831, 300;

En 1850, 623, sans parler des *magazines*, *reviews* et journaux à un *penny*.

Le premier numéro du *Times* porte la date de 1788.

*
* *

On sait que ce fut Renaudot qui publia le premier en France, le 30 mai 1631, la célèbre *Gazette* qui porte son nom. Depuis, combien d'autres sont nés! Combien sont morts! L'exposition des journaux français, si elle était complète, occuperait à elle seule tout le palais du Trocadéro. Elle serait déjà bien considérable si on la limitait aux exemplaires rares qui parurent aux époques révolutionnaires; à ceux même qui furent saisis sous les presses et que des collectionneurs conservent. Ils méritent à eux seuls un article spécial.

En Belgique, on vit le premier journal en 1605, à Anvers. Il était intitulé le *Niewe Tijdinghe*. En 1649 parut le *Courrier véritable des Pays-Bas;* la *Gazette de Gand* en 1667. *L'Indépendant*, qui devint plus tard l'*Indépendance belge*, fut créé en 1831.

La Suède, en 1640, eut son premier organe : l'*Ordinarie Post Tidende*, qui vécut vingt-sept ans. Dès 1742, il se publiait à Stockholm un journal en français, la *Gazette*, à laquelle succéda en 1772 le *Mercure suédois*.

Pierre le Grand, en Russie, fut le véritable fondateur du journalisme. Il prit personnellement part à la rédaction de la *Gazette de Moscou* (*Moscowskija Wjédomosti*), qui parut en 1703.

*
* *

On verrait aussi dans cette exposition les fameuses *Gazettes* de Hollande, répandues par milliers dès l'origine de la presse, et les journaux turcs qui commencèrent à se produire en 1793. Toutefois leur véritable fondateur fut Alexandre Blaque, créateur du *Spectateur de l'Orient*, imprimé en français à Smyrne, en 1825. Le même Alexandre Blaque fit paraître en 1831, à Constantinople, *le Moniteur ottoman*. La presse turque a suivi toujours le courant français. On a fondé récemment à Péra *le Croissant rouge*.

Le plus ancien spécimen de journaux que la Norvége pourrait nous envoyer serait un exemplaire du *Christiania-Intelligentssedler*, qui porte la date de 1763. La première publication périodique fondée en Danemark fut le *Berlingske-Tidende* (1749). En Pologne, 37 journaux existaient avant 1830; depuis, ce nombre est tombé à 15. En Australie, dès 1845, on en comptait plus de *trente* dans les différentes colonies. Mais la nation la plus envahissante serait assurément l'Amérique.

*
* *

La première gazette qui parut aux États-Unis fut le *Boston* en 1704.

Depuis, le nombre des journaux a augmenté dans des proportions dont les chiffres suivants peuvent à peine donner une idée :

En 1800, on en comptait		150
1810	—	359
1828	—	851
1834	—	1,250
1851	—	2,717
1855	—	3,000

Depuis vingt ans, ces chiffres ont triplé. Il n'y a pas une ville de 2,000 âmes qui n'ait son journal quotidien. Le nombre des revues religieuses seulement dépasse *six cents*.

Enfin on trouverait dans cette exposition les journaux chinois, dont le premier remonte à l'an 713. De trop nombreuses et trop complètes études ont été faites sur cette publication et sur toutes celles que nous avons citées, pour que nous revenions sur un pareil sujet.

Nous avons voulu d'ailleurs énumérer seulement très à la hâte les principaux éléments d'attraction que peut présenter une exposition universelle de journaux.

M. COURBET ET LA COLONNE VENDOME

—

Les journaux ont publié dernièrement l'entre-filet qu'on va lire et qui nous semble mériter quelques commentaires :

On se rappelle que M. Courbet a été, par arrêt définitif, condamné à payer à l'État des dommages-intérêts dont le chiffre restait à fixer, à raison de sa participation à la destruction de la colonne Vendôme.

Les dépenses relatives à cette reconstruction sont au-









VOLET GAUCHE DU TRIPTYQUE DE L'ASSOMPTION, PEINT PAR A. DURER.



L'ASSOMPTION : GRAVURE D'A. DURER POUR LA VIE DE LA VIERGE.
Variante du panneau central de son Triptyque.

jourd'hui administrativement liquidées; elles ont été notifiées à M. Courbet et s'élèvent à un total de 323,091 fr. 68 c. dont l'État demande le paiement.

M. Courbet, sans contester le chiffre ci-dessus, a demandé au tribunal, par application de l'art. 1,244 du Code civil, terme et délai pour se libérer, réclamant, par voie de conséquence, la mainlevée des mesures conservatoires qui avaient été prises contre lui, telles que mainmise de l'État sur divers objets mobiliers, tableaux, titres, deniers et valeurs, saisies-arrêts, saisies, exécutions et oppositions entre les mains de tiers.

Le tribunal vient de fixer à 323,091 fr. 68 c. le montant de la créance due par M. Courbet à l'État, en déclarant qu'il pourra s'acquitter par annuités de 10,000 fr., composées de deux échéances semestrielles, datant du 1er juillet 1877, pour le premier paiement de 5,000 fr. avoir lieu le 1er janvier 1878; les annuités produisant intérêt à 5 0/0 en cas de retard, et le tout devenant exigible un mois après un commandement resté infructueux.

Par le même jugement, le tribunal a fait mainlevée des diverses saisies-arrêts et autres mesures conservatoires déjà pratiquées, à l'exception de celles relatives aux objets, titres, deniers ou valeurs qui se trouvent entre les mains du domaine et entre les mains du séquestre nommé aux biens de Courbet, a ordonné l'exécution provisoire du jugement et condamné Courbet aux dépens.

Ainsi donc M. Courbet a trente-deux ans devant lui pour acquitter sa dette : je fais des vœux pour que la Parque inflexible lui laisse le temps de régler lui-même son compte.

Bon an, mal an, le vigoureux peintre d'Ornans peut, sans en ressentir grande fatigue, abattre pour 10,000 francs de peinture au bénéfice de l'État, sans préjudice des travaux destinés à son alimentation propre. A sa place, je m'exécuterais sans rechigner, et voici comment je m'y prendrais. J'abandonnerais immédiatement cette Suisse hospitalière où il a cherché un refuge que rien désormais ne lui impose, et je me mettrais bravement à l'ouvrage.

L'État, créancier terrible, mais intelligent en somme, se trouve d'ores et déjà intéressé à ce que son débiteur produise en toute liberté et vende ses ouvrages; je crois même qu'il n'hésiterait pas à devenir lui-même acquéreur pour rentrer dans ses débours. Bien plus, si M. Courbet veut m'en croire, il ne travaillera plus que pour l'État, mais un changement radical dans sa manière est indispensable. Laissant là les *Casseurs de pierre* et les *Baigneuses* de bas étage, j'aborderais carrément la peinture d'histoire et la peinture d'église. Avec la dextérité et l'ampleur de brosse qui caractérisent son talent, ce serait pour lui besogne d'enfant de confectionner annuellement deux de ces honnêtes toiles que l'État achète 5,000 francs l'une dans l'autre. M. Courbet n'a pas à faire entrer en ligne de compte les frais d'imagination que ces ouvrages pourront lui coûter. Que lui faut-il, après tout, pour éteindre son passif? Soixante-quatre compositions d'un ordre moral. Ce n'est pas difficile à trouver, et la preuve en est que je vais, sans prétendre le moins du monde à des honoraires de collaborateur, lui indiquer quelques sujets.

Que penserait-il, par exemple, pour la première année, d'une *Vision de Bernadette* et de *la France sauvée par le Sacré-Cœur?* On voit ça d'ici : la scène est à deux personnages, groupement connu, peinture facile à faire même en voyage. Pour ne pas trop me gâter la main, je sortirais l'année suivante un morceau de haut goût réaliste : *le Bienheureux Labre livrant bataille à ses ennemis, ou la Retraite des dix mille;* ici nous n'avons qu'une figure, mais comme elle serait intéressante, sortant des mains de M. Courbet! Avec un beau *Portrait de M. Veuillot*, nous aurions une exposition superbe. A 10,000 francs les deux, ce serait donné!

Je ne veux pas insister davantage, crainte d'effaroucher la modestie bien connue de M. Courbet : ce serait, du reste, faire injure à ses facultés inventives. Je me suis borné à quelques citations, mais la matière est inépuisable : des générations d'artistes ont vécu dessus, en vivent et en vivront. Courage donc et à l'œuvre!

Un conseil encore. Après avoir acquitté ma dernière annuité, — je néglige les fractions, car l'État, bon enfant au fond, ferait certainement remise des 68 centimes, — je n'hésiterais pas à demander que ma statue en bronze fût placée au sommet de la colonne Vendôme dans l'attitude bien connue du Donataire des tableaux du XVe siècle. Ne serait-ce pas là le couronnement naturel et légitime d'un monument expiatoire élevé par mes soins et de mes deniers? Et puis je rendrais service à la France qui ne sait jamais quoi mettre sur cette diable de colonne.

A. DE L.

LE CLAVECIN ÉLECTRIQUE

Dans un volume intitulé *Musiciana*, que vient de publier M. Wekerlin, l'érudit bibliothécaire du Conservatoire de musique, on trouve, parmi de curieuses anecdotes musicales, la mention d'un clavecin électrique, inventé par le P. de La Borde, vers l'année 1761. Aujourd'hui que l'étude de l'électricité comme agent de sonorité est une question à l'ordre du jour, il peut être curieux de connaître quel pouvait être ce premier essai.

Ce que le P. de La Borde appelle un clavecin électrique est un jeu de timbres de métal formant l'étendue d'une octave. Ils sont suspendus par des fils de soie à un barreau de fer électrisé; entre chacun d'eux se trouve un petit pendule de métal qui, étant attiré par le timbre, vient le frapper, quand on le met en contact avec une autre source d'électricité, au moyen d'un fil correspondant à un clavier. L'inventeur était parvenu à exécuter avec cet instrument quelques fragments de mélodie. Comme surcroît d'agrément, si on le touchait pendant l'obscurité, on voyait courir une étincelle à chaque note; ce qui formait, assure le P. de La Borde,

un petit système d'étoiles errantes fort plaisantes à la vue.

Cependant, parmi les défauts de son clavecin, qu'il signale avec modestie, il avoue celui-ci, qu'au bout de quelques mesures l'exécutant ne pouvait pas continuer à cause des secousses électriques qu'il ressentait dans les mains et qui l'obligeaient à renoncer au plaisir de faire de la musique.

Aussi, après avoir décrit avec soin le mécanisme de son instrument, il ajoute qu'il est plus simple de frapper tout bonnement les timbres avec un petit marteau. On voit que le clavecin électrique n'était pas encore la perfection. Depuis le P. de La Borde, la question a fait des progrès. On a essayé de faire vibrer des cordes de métal au moyen d'un courant électrique; M. de La Rive a obtenu ainsi un son qu'il dit ressembler à celui des cloches lointaines, mais qui n'est pas continu et qui ne se produit qu'au moment où le courant commence et quand il cesse de passer. D'ailleurs la sonorité est trop faible pour être utilisée par l'art musical.

Pourquoi l'électricité ne donnerait-elle pas cependant un timbre nouveau et, par suite, un instrument nouveau? Parmi les causes complexes qui produisent le timbre d'un instrument, qui font que sa voix ne se confond pas avec celle des autres, tous les physiciens sont d'accord pour reconnaître le moyen mécanique, le mode d'attaque avec lequel on le fait sonner.

Si c'est une corde à boyau, par exemple, qu'on frotte avec une mèche de crin enduite de colophane, on a le timbre du violon. Si c'est avec une roue, on a la vielle. Si vous pincez la corde avec les doigts, c'est le timbre de la harpe ou de la guitare. Si vous l'écartez de sa ligne droite avec un bec de plume, c'est la mandoline ou le clavecin. A chaque mode d'attaque correspond, comme on le voit, une individualité sonore, un instrument bien distinct. Qui sait si l'électricité n'aurait pas aussi un caractère particulier de sonorité?

On pourrait, dans tous les cas, essayer avec elle, sur une corde de métal, les mêmes modes d'attaque que ceux qu'on emploie avec les cordes à boyau.

Une harpe dont les cordes seraient d'acier pourrait bien probablement être mise en vibration par des aimants ou des électro-aimants passant très-près des cordes sans les toucher, les écartant de leur équilibre et produisant l'effet des doigts de l'exécutant. On peut objecter avec raison qu'en somme rien n'est plus simple, plus adroit, plus rapide que la main humaine : c'est la vérité; mais si on voulait ajouter, par exemple, aux jeux d'un grand orgue un clavier de harpe, on pourrait ainsi combiner, avec le chœur puissant des tuyaux, la sonorité de la corde de harpe qui est magnifique, et qui lui ferait des accompagnements admirables.

Cette combinaison ne résout qu'une partie du problème. L'autre consiste à faire vibrer d'une façon continue une corde de métal, comme on fait vibrer une corde à boyau avec un archet.

La vielle ici peut servir de modèle. Supposez une roue garnie d'aimants assez rapprochés, tournant près d'une corde d'acier sans la toucher. La corde sera perpétuellement écartée de son équilibre, attirée, puis lâchée, puis reprise, et ainsi de suite.

Si ces attractions sont assez fréquentes, elles entretiendront le mouvement de la corde et on aura la sensation d'un son continu. On serait alors près de toucher à l'idéal : entendre le son pur de la corde sans percevoir ni le coup de marteau initial, ni le frottement, ni enfin aucun des bruits qui accompagnent nécessairement la mise en vibration d'une corde.

Un essai de ce genre a été tenté, il y a une vingtaine d'années, par M. Isouard. Ce n'était pas l'électricité qui faisait vibrer la corde, c'était le vent d'une soufflerie. L'air comprimé dans un réservoir passait par une fente, venait frapper contre la corde et la faisait sonner comme un archet aérien. Le résultat était excellent, au dire de personnes compétentes qui ont entendu cet instrument singulier. Le son était d'une ampleur et d'un timbre magnifiques; ce qui n'est pas extraordinaire, car le son d'une corde est, peut-être, le plus complet qui existe. La série des sons qui accompagnent le son principal, et qu'on appelle *sons harmoniques*, s'y fait entendre dans son ordre naturel et dans sa plénitude.

Il faut croire qu'il y a dans le son des cordes quelque chose de particulièrement noble et d'agréable à l'oreille humaine, car les premiers instruments sur lesquels la musique, sortant de l'état instinctif, s'exerça à devenir un art, étaient des instruments à cordes : la lyre des Grecs et la harpe, compagnes de la poésie.

C'est aussi sur le son des cordes que la science a porté ses premières investigations. C'est en mesurant leurs longueurs différentes que Pythagore a trouvé les rapports des intervalles dont est composée la gamme diatonique. Pour reprendre notre hypothèse première, nous pouvons indiquer ici une expérience facile à faire, avec laquelle on aura une idée de ce que peut être le son d'une corde dont on n'entend pas l'attaque.

On s'assied devant un piano, on met le pied sur la pédale sonore, en ayant soin de l'y laisser pendant toute la durée de l'expérience; on frappe des deux mains un grand accord en arpége; puis aussitôt on se bouche les oreilles, le plus hermétiquement qu'on peut. On reste ainsi un court espace de temps, de façon à perdre la sensation que produit l'attaque du son. Quand on se débouche les oreilles, on entend alors un accord admirable, semblable à celui d'un orgue immense, mais avec des sons d'une grande idéalité, qui s'éteignent dans un *decrescendo* mystérieux et lointain.

Le timbre du piano est tout à fait modifié, seulement par le fait que le bruit du marteau est oublié et que le son apparaît dans toute sa richesse sans bruits accessoires d'aucune sorte.

C'est là l'effet qu'il faudrait atteindre, et il ne semble pas qu'un autre agent que l'électricité soit meilleur pour le produire.

Cette proposition doit certainement soulever de très-sérieuses objections dans sa réalisation ; les voies et moyens de la mettre en pratique ne sont pas de notre compétence, et nous nous bornons ici à exprimer un souhait artistique.

Aujourd'hui qu'on transmet les sons à de grande distances au moyen du fil électrique et qu'un air peut être recueilli par un bureau télégraphique à travers l'Océan, il est difficile de croire que le problème du *véritable clavecin électrique* soit impossible à résoudre.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

L'entrée en loges des Sculpteurs.

C'est le 7 mai que les dix concurrents pour le prix de Rome, section de sculpture, sont entrés en loge. Les peintres étaient déjà enfermés dans leurs cellules depuis quatre jours.

La vie des élèves de l'École des beaux-arts, appelés à l'insigne honneur de concourir pour le prix de Rome, est soumise à des conditions particulières que l'on connaît peu et qui sont assez curieuses pour être contées.

Voici comment les choses se passent pour les sculpteurs. D'abord les membres de l'Institut se réunissent. Chacun doit apporter un sujet. Une discussion s'engage sur les projets présentés et la compagnie en choisit trois. Le sort décide lequel de ces trois sujets reconnus les meilleurs sera donné aux élèves.

Les concurrents ne peuvent pas être plus de dix. Ils sont désignés à la suite de trois épreuves, où ils ont montré qu'ils savaient faire des esquisses, des groupements, des compositions dénotant un certain acquis d'art et de métier. Le jour venu, on réunit les dix élus ; on s'assure qu'ils n'ont sur eux aucun document, aucune gravure, aucun livre d'histoire. Cette constatation faite, on leur lit le sujet et on les conduit solennellement dans leurs loges respectives où on les enferme pour trente-six heures.

Pendant ces trente-six heures, les artistes doivent composer une esquisse déterminant le sens de leur composition, le groupement des personnages, leur attitude et leur mouvement. Ces esquisses sont timbrées, et il n'est plus permis à leurs auteurs d'en modifier l'allure quand ils exécuteront leur travail définitif.

Les trente-six heures de claustration sont coupées par trois repas que l'école fait servir aux dix logistes réunis. Mais on ne s'attarde guère à table. Chacun se hâte de retourner à son travail et d'avancer son œuvre.

Un intervalle de deux ou trois jours s'écoule entre la remise des esquisses et la rentrée des logistes dans leurs ateliers. Cette fois les concurrents ont soixante-douze jours devant eux pour exécuter leur composition. La plupart trouvent que c'est bien court. Pendant cette seconde période, une liberté plus grande est donnée aux artistes. Ils peuvent aller et venir, sortir si bon leur semble. Ils vont coucher chez eux. Ils reçoivent des modèles, mais seulement des modèles connus à l'école. Pour les aider à couvrir les frais de pose, on leur alloue une somme de 300 francs.

Une année, le sujet du concours doit être traité en ronde-bosse, et l'autre année en relief. Les logistes actuels ont à composer en relief cette scène : *Des pêcheurs de Thrace retrouvant la tête et la lyre d'Orphée.*

Le marteau du commissaire-priseur.

A l'hôtel Drouot. Observations du *Sphinx :*

L'hôtel Drouot voit se succéder les ventes importantes, et le marteau du commissaire-priseur est la baguette magique qui fait marcher tout le monde des amateurs et des marchands.

Ce marteau est donc digne d'attention.

Rien ne ressemble moins à un marteau de commissaire-priseur que le marteau d'un autre commissaire. Chacun a le sien, de même que chaque chef d'orchestre a son bâton.

Il y a des marteaux longs et des marteaux courts ; il y a des marteaux élégants, grossiers, simples, pesants, gracieux ; il y en a en ivoire, en ébène, en buis.

Pour un observateur, la forme du marteau peut servir à juger le commissaire-priseur : tel marteau, tel commissaire.

On peut appliquer à l'étude du marteau les règles que Desbarolles a posées pour l'étude des doigts et des phalanges, et ajouter un chapitre de la *marteaugnomonie* en appendice au livre de la *Chiromancie.*

Ainsi le marteau long dénote un esprit habile, artiste, mais capricieux et mobile, aussi...

Le marteau court indique un commissaire pratique, prompt et net en affaires.

Défiez-vous des marteaux élégants et contournés ; ils sont séduisants en diable et vous tirent l'argent de la poche.

Les marteaux légers, gracieux, sont des marteaux qui aiment la plaisanterie ; ils ont le mot pour rire...

Les marteaux simples, pesants, primitifs, dédaignent les bagatelles de la vente ; ils sont positifs, ne décrivent pas d'arabesques, et assènent un coup sec avec lequel il n'y a pas à plaisanter !

Nous ne saurions trop conseiller l'étude des marteaux aux amateurs de l'hôtel Bullion.

Un tableau de Greuze.

Un très-beau portrait peint par Greuze, celui de Mme la marquise de Chauvelin, dépendant de la succession de M. d'Imécourt, a été vendu dernièrement à l'hôtel Drouot. Ce portrait a été adjugé à 70,020 fr.

La marquise de Chauvelin est représentée presque de face, assise sur un sopha, le corps et la tête légèrement inclinés ; elle a sur les genoux un petit chien havanais, attaché par un ruban rose qu'elle tient des deux mains. Son visage est souriant. Les cheveux relevés et dégageant le front sont frisés en rouleaux et poudrés. Une aigrette blanche ajoute à la coquetterie de cette coiffure. La marquise est vêtue d'une robe en satin bleu, ornée de broderies d'or et à retroussis de soie rose, et d'une veste à la polonaise, sorte de pardessus à manches courtes, en velours bleu bordé de fourrures.

Ce costume est celui de Zaïre, rôle que la marquise avait joué dans une fête à la cour, où M. de Chauvelin, qui était ambassadeur, avait la charge de maître de la garde-robe du roi.

La marquise de Chauvelin était renommée par sa beauté, et Voltaire, dont M. de Chauvelin était l'ami, y fait souvent allusion dans ses lettres. C'est en 1765 — elle avait alors vingt-deux ans — que Greuze fit son portrait.

Mme la marquise de Chauvelin était l'aïeule maternelle de M. d'Imécourt.

SALON DE 1877

—

LES GROS MORCEAUX DE PEINTURE

Chacun a les siens : tout cela dépend des goûts et des couleurs. Voici ceux que je préfère :

La Lecture de M. Fantin-Latour. Ce n'est rien : deux femmes en robes noires, sans fla-fla, sans panaches ; une table couverte d'un tapis, supportant un bouquet dans un verre et un livre. Ce n'est rien, mais c'est une œuvre exquise, pénétrante, tant elle est vraie, honnêtement sentie et franchement exécutée. Involontairement, cela vous reporte au bon temps des Flamands et des Hollandais, alors que les artistes croyaient à la nature (elle n'a pas été inventée de nos jours), la voyaient en poëtes, l'aimaient avec passion, et candidement la chantaient dans leurs œuvres.

Le *Portrait du général C. M.*, de M. Baudry. Certes, le premier aspect surprend un peu : il y a là un grand diable de cheval qui vous regarde en face et semble vouloir franchir le cadre. Mais quelle prestesse d'exécution et quelle séduction de coloris ! Les fonds sont charmants ; on y respire à pleins poumons ; et où trouveriez-vous autre part une tête modelée en pleine lumière comme celle du général ? — Je tire mon chapeau au maître de l'école contemporaine.

L'État-Major autrichien devant le corps de Marceau, par M. J.-P. Laurens. Un peintre fort et intelligent. Trop intelligent et surtout appuyant avec excès sur certains détails, comme s'il doutait de l'intelligence du spectateur. Ce n'est plus de l'histoire, c'est le récit d'un reporter du journal le mieux informé. Le vieux général Kray s'est-il senti ému devant le cadavre de son héroïque ennemi, mort à la fleur de l'âge : vite, écrivons que ce respectable guerrier s'arrachait les cheveux à pleines poignées. Et puis, nous allons politiquer un peu ; nous représenterons d'une part un beau jeune homme, Marceau, la France nouvelle, la Révolution ; et, de l'autre, l'Ancien Régime, c'est-à-dire un groupe de vieillards tant soit peu ridicules, une sorte d'académie de province : vieilles gens, vieux jeu, vieux système. N'y avait-il donc que ces grotesques dans l'état-major autrichien, réputé de tout temps pour son élégance aristocratique ? Sans rien sacrifier d'une anthithèse voulue, et indiquée du reste, M. Laurens n'aurait-il pu nous montrer en face du héros républicain la figure sympathique de quelque jeune gentilhomme ?



M. THIERS
D'après le tableau de M. BONNAT (Salon de 1877).

L'exécution est belle et vigoureuse, quoiqu'elle prête encore à la critique. Il y a là, derrière la tête de Marceau, certain paravent jaune à grands ramages que je ne puis digérer ; et puis, cette indienne à six sous le mètre qui recouvre le lit ! Cela ne se drape pas, cela manque d'ampleur. Je ne demande pas que l'artiste fasse reposer son cadavre sur des roses ou dans la soie, mais une bonne couverture de laine ou même un matelas lui eussent fourni d'autres éléments pittoresques. Si l'histoire a parlé d'indienne à six sous le mètre, l'histoire a tort, et le peintre eût mieux agi en ne tenant aucun compte de ce renseignement sans importance.

Je chicane avec âpreté, mais ce n'est, en somme, que par dépit de voir un artiste si bien armé pour écrire une belle page d'histoire s'oublier à nous

conter une anecdote, si intéressante qu'elle soit.

Le *Portrait de M. Thiers*, un gros succès. M. Bonnat n'a jamais mieux fait dans ce genre. Nous avons entendu crier au chef-d'œuvre; sans faire chorus, nous reconnaîtrons que c'est une belle et bonne peinture. Un peu trop sculptée, trop burinée sur la toile, elle nous paraît avoir plus de relief que de vie réelle, mais nous nous sommes laissé prendre comme tout le monde à ce séduisant trompe-l'œil.

Un superbe *Lever de lune* de Daubigny, dernier survivant de nos grands maîtres paysagistes.

Paulo minora canamus.

De M. Béraud, élève de M. Bonnat, une lumineuse et spirituelle petite toile, *le Dimanche*, *près Saint-Philippe-du-Roule.* Et dire que le jury n'a trouvé que la plus modeste récompense pour ce charmant impressionniste! Où a-t-il donc les yeux? Et le *Jour de pluie en Flandre* de M. Denduyts ne méritait-il pas une médaille? Oui, mais cet artiste appartient, malheureusement pour lui, à une école qui ne compte pas beaucoup d'adeptes parmi les membres du jury. Voir juste et fixer sur la toile d'une touche ferme et précise dans la sobriété, ne sont-ce pas des qualités maîtresses? M. Denduyts relève de Corot : s'il a moins de poésie, il escamote moins, et les réalités matérielles sont par lui affirmées avec une vigueur remarquable.

Je recommande enfin les savoureuses *Crevettes* de M. Bergeret et un robuste paysage de M. Herpin (1[re] médaille, l'an dernier), pris aux *Environs de Cherbourg*. M. Herpin dessine les paysages — un art perdu — et les peint grassement : il est le digne élève de Daubigny.

J'aurais bien d'autres toiles à citer, et certainement des œuvres d'un mérite égal ou même supérieur, mais j'ai voulu affirmer en quelques lignes mes préférences. Qu'on veuille bien pardonner à un critique de faire, en imagination, sa petite galerie. C'est là une manie bien innocente et qui ne tire pas à conséquence, car nous pourrions dire, hélas! comme le renard de la fable : « Ces tableaux sont trop verts et bons pour les... capitalistes. »

PEINTURE RELIGIEUSE

La peinture religieuse est d'une médiocrité désespérante; il est vrai que le Salon ne résume pas l'effort intégral de nos artistes dans cette voie; les morceaux les plus importants doivent être vus ailleurs, dans les églises. Incontestablement, si les peintures de M. Puvis de Chavannes à Sainte-Geneviève, de M. Français et de M. Dumas à la Trinité, de MM. Romain-Cazes, Barrias et Maillot, etc..., dans les autres édifices religieux, pouvaient figurer à l'Exposition, le niveau de l'art dans cette branche en serait sensiblement relevé. Mais nous n'avons à nous occuper que des tableaux qui figurent au Salon.

M. Humbert ne tient pas ce qu'il avait promis; il y a encore dans son *Jésus-Christ pardonnant à la femme adultère* d'incontestables qualités de peintre, mais la composition et le dessin manquent absolument de la dignité, de la noblesse requises par un pareil sujet, et les colorations n'ont aucune franchise. Ce n'est pas avec des accouplements de tons veules, blafards, chlorotiques pour ainsi dire, même s'ils sont habilement composés, que l'on peut donner une tournure héroïque à un tableau. *La Résurrection de la fille de Jaïre* de M. Cormon est de la même école : le talent de l'auteur est incontestable, mais c'est un talent malsain et inquiétant.

Le *Saint François d'Assise* de M. Weertz a des qualités tout opposées. Si MM. Humbert et Cormon pèchent par la recherche puérile de colorations mondaines, avancées, faisandées même, la palette de M. Weertz est un peu trop grosse, trop bourgeoise, et ses types manquent de distinction. Mais il a su mettre de la grandeur dans la scène qu'il a représentée et certains morceaux, notamment la figure du pape agenouillé devant saint François, sont d'une belle et savante exécution.

M. Dupain expose un des meilleurs ouvrages religieux du Salon : *Saint Gervais et saint Protais marchant au supplice.* Le fond est manqué, mais les deux saints sont remplis d'élan et exécutés avec bonheur. C'eût été une troisième médaille bien placée; pourquoi en avoir donné une première? — Mystère.

Je préférerais de beaucoup être l'auteur d'un tableau beaucoup moins complet en apparence, mais qui se recommande par des qualités supérieures : *la Communion à l'église de la Trinité.* On pourra reprocher à M. Gervex d'avoir compris dans un trop grand cadre une scène qui, par son caractère mondain et moderne, rentre de plein droit dans le genre, mais il faut confesser que sa virtuosité de coloriste ne mérite que des éloges.

Le *Saint Saturnin martyr* de M. Chartran est bien conçu et largement exécuté : il fera certainement très-bonne figure dans l'église où il doit être placé.

Quand nous aurons mentionné encore, avec les éloges auxquels a droit un talent distingué, les noms de MM. E. Boulanger, Mahout, F. Grellet, Meynier, Bourgeois, Perrault, Castelnau, Saillard, Paul Balze, Maillart, Doumenecq, — j'en passe, peut-être, mais pas des meilleurs, — nous aurons à peu près tout dit sur la peinture religieuse au Salon.

Le *Saint Étienne martyr* de M. Lehoux présente de telles excentricités de composition et d'attitude que je ne me sens pas la force de rechercher les mérites de l'exécution. Quant à l'honnête *Saint Joseph* de M. Becker, je n'y vois que la glorification picturale du *P'tit Ébéniste* de Durandeau; on est tenté de s'écrier comme dans la chanson : « Que c'est comme un bouquet de fleurs! »

Faut-il faire rentrer dans la peinture religieuse les toiles proprettes de M. Bouguereau? Quel dommage qu'un dessinateur aussi habile s'obstine à peindre à l'eau de savon! Mais que voulez-vous? c'est de bonne vente!

LES GRANDES PEINTURES

Je ne dis pas la grande peinture, car celle-ci semble morte et bien morte; on n'en a plus entendu parler depuis que M. Baudry a composé ses magnifiques décorations de l'Opéra. Nos artistes ne s'attardent guère plus à la recherche du style, de la tournure noble et impersonnelle des figures; toute leur ambition semble renfermée dans la copie du type individuel et plus encore dans la reproduction servile des accessoires et du costume. La photographie, qu'ils affectionnent à l'égal d'une mère, peut leur fournir des documents d'une précision inappréciable, mais le style ne tombe malheureusement pas sous son objectif : de là vient qu'ils ne sauraient en mettre dans leurs tableaux. Les grandes pensées n'éclosent que dans les grandes intelligences alimentées par de fortes études : on n'a vraiment plus le temps de se livrer à la culture d'un fruit qui fait tant de façons pour mûrir.

Les grandes peintures, les grandes toiles, par exemple, ne manquent pas à nos Expositions. L'État fait encore quelques commandes pour décorer ses monuments, et puis on compte encore un certain nombre d'artistes assez naïfs — dans le sens honorable du mot — pour affronter toutes les difficultés, à leurs risques et périls : tel cet honnête M. Weertz, déjà nommé, qui vient de vendre à la Direction des beaux-arts son *Saint François*. L'affaire en elle-même n'enrichira pas le peintre, car on lui a payé 5,000 francs une toile qui en représente 7,000 de débours, mais elle lui fait grand honneur.

M. Lucien Mélingue a vaillamment emporté une 1re médaille avec *le Matin du 10 thermidor an II* : cette composition, médiocrement peinte dans des tons violacés qui n'exercent aucun charme sur l'œil, se recommande par d'heureuses hardiesses de dessin et de composition. Il est tel groupe qui, détaché de ce grand cadre, et enclavé dans celui que M. Laurens a donné à son *Marceau*, pourrait affronter le voisinage de ce tableau, la médaille d'honneur du Salon.

M. Roll a obtenu la même récompense que M. Mélingue, mais il ne me semble pas la mériter au même degré. Son *Inondation dans la banlieue de Toulouse* fait penser à tous les défauts de Géricault : nous eussions préféré qu'elle rappelât les qualités du peintre du *Radeau de la Méduse*. Il ne suffit pas d'être violent pour faire croire à la force.

Une médaille que nous ne comprenons guère est celle donnée à M. Toudouze. Sa peinture manque de sel, quoiqu'elle relate l'histoire bien connue de *la Femme de Loth*. Certes les habitants de Sodome étaient bien coupables, mais le feu du ciel les avait suffisamment châtiés; pourquoi nous les montrer sous cette forme dérisoire, surtout le vénérable M. Loth, que le peintre a méchamment métamorphosé en un paquet de linge sale?

Il y a de bien excellentes parties dans *l'Attentat d'Anagni*, de M. Maignan, élève de M. Luminais et qui a le bon esprit d'oublier son maître.

M. Glaize fils est un artiste de valeur : son tableau des *Fugitifs* ne nous émeut cependant pas; c'est de la peinture maigre et qui laisse trop voir la corde, ou plutôt les cordes auxquelles se suspendent les personnages pour franchir les remparts d'Athènes.

Le Passage de Vénus devant le soleil de M. Machard a le grand tort d'être trop visiblement inspiré d'un tableau célèbre du Guide qui est à Rome, si je n'erre : composition boiteuse et coloration déplaisante, c'est plus qu'il n'en faut pour manquer un tableau décoratif.

M. Ehrmann a été plus heureux et, sauf quelques figures dans la partie haute, son plafond, *les Muses*, est une des plus honorables toiles du Salon. Mais pourquoi n'avoir pas traité cette peinture en plafond, c'est-à-dire en dessinant les académies avec les raccourcis que logiquement elles doivent affecter pour observer les lois de la perspective et celles de la gravitation? Je crains bien que, vue sous un plan horizontal, cette toile n'inquiète beaucoup le regard. M. Erhmann aurait-il reculé devant la difficulté?

Le *Thésée allant combattre le Minotaure* de M. Némoz est une bonne peinture d'école : le jury a été de cet avis, puisqu'il lui a décerné une médaille, comme il aurait pu en octroyer une au maître de l'artiste, à M. Cabanel, si le correct auteur de *Lucrèce et Sextus Tarquin* pouvait encore trouver une petite place pour la loger sur sa poitrine chamarrée de tous les insignes honorifiques de la création.

La peinture de M. Olivier Merson me laisse froid ou plutôt me refroidit outre mesure. Ses exhumations du bon roi *Saint Louis* ont vraiment des odeurs sépulcrales qui troublent l'estomac, et cependant il y a un poëte et un artiste dans ce jeune fossoyeur.

M. Morot a envoyé de Rome une *Médée* qui a également mérité les faveurs du jury; un des enfants de la farouche épouse de Jason, celui qui est vu de dos, est modelé avec beaucoup de délicatesse; quant à la Médée, c'est une forte femme rappelant un peu trop la *belle Mâconnaise* des fêtes de banlieue : « Mon père pesait 300; je ne pèse encore que 250, mais avec du travail et de la bonne nourriture j'espère, etc... » On connaît le boniment.

Nos compliments, avant de terminer, à MM. Wauters, Moreau de Tours, Debat-Ponsan et Robert, tous artistes de talent et qui n'ont pas dit leur dernier mot.

Alfred de Lostalot.

(*A suivre.*)

LA VILLE ET L'ACROPOLE D'ATHÈNES

AUX DIVERSES ÉPOQUES

La ville d'Athènes a naturellement beaucoup varié et de forme et d'étendue suivant les temps, selon son importance, sa population et sa fortune. A l'époque de sa splendeur politique, elle s'étend à l'entour de l'Acropole, elle déborde dans le Céramique extérieur, du côté de Colone et de l'Académie; mais c'est surtout à l'occident et au sud de l'Acropole, sur les collines qui bordent l'Ilissus, dans l'es-

pace enfermé entre les longs murs vers le Pirée et Phalères, qu'elle se répand. La riche et commerçante cité, reine de la mer Égée, se développe du côté de son triple port, et va en quelque sorte au-devant de cette mer qui est son empire.

A l'époque impériale, la ville paisible où les touristes affluent, où les étudiants abondent, où les amis des lettres et des arts viennent au milieu des orages politiques du monde romain chercher un refuge, la ville recueillie et calme se replie en quelque sorte à l'orient de l'Acropole, le plus loin possible du mouvement et du bruit, dans la plaine qui s'ouvre entre le Lycabète et les collines qui bordent l'Ilissus. Ils trouvent là la paix et le silence, de la verdure et de l'eau. C'est là qu'Hadrien bâtit sa ville et qu'Hérode Atticus construit son stade. Les sages épicuriens y élèvent leurs aimables maisons et y jouissent d'une douce vie. Quand arrivent les jours sombres de l'abandon et des invasions, une population rare et pauvre vient s'abriter le long des pentes de l'Acropole, se met sous la protection du seigneur du château. Aujourd'hui, c'est du côté du nord principalement, c'est dans l'ancien Céramique, aux pieds du Lycabète, dans la plaine unie qui se dirige vers Patissia, que s'étend la ville moderne.

Au fond, ce qui, dans Athènes, intéressera toujours le plus les artistes et les archéologues, c'est l'Acropole. N'est-ce pas sur ce rocher si peu considérable par ses dimensions, semblable à un grand vaisseau à l'ancre au milieu de la plaine, n'est-ce pas sur ce rocher que s'élèvent le Parthénon de Phidias et d'Ictinos, les Propylées de Mnésiclès, l'Érechthéion avec ses cariatides, le petit temple réédifié de la Victoire aptère ? On ne ressuscitera point cette aimable Acropole que put voir Pausanias, avec ses temples intacts, ses milliers de statues, merveilleux musée en plein air, fait pour ravir comme pour lasser toutes les admirations. Ce que la cupidité a enlevé, ce que la barbarie et l'ignorance ont détruit, ce qu'a brisé le boulet ou fait sauter la bombe, nulle main ne le restaurera et ne serait capable de le refaire. On a du moins essayé de rendre aux ruines leur majesté, en effaçant de l'Acropole tout ce qu'y avait ajouté le temps, en laissant l'antiquité seule se montrer dans le sanctuaire glorieux de son génie. Les bastions turcs ont été détruits, les Propylées ont été dégagées des constructions où les avaient engagées les Florentins, puis les Turcs, pour y établir leurs palais ; les casemates où s'abritaient les soldats ont été démolies. On s'est appliqué à remettre partout à nu le rocher antique. En ces dernières années, la tour Italienne d'où l'on pouvait surveiller la plaine et la mer, signaler l'approche d'une flotte de pirates ou d'une armée ennemie, la tour Italienne vient de disparaître. La France a eu sa part dans ce travail pieux ; c'est elle qui, par les fouilles de Beulé, a enlevé le bastion turc qui couvrait l'extrémité occidentale de l'Acropole ; c'est M. Burnouf qui, en son nom, a dégagé, il y a peu de temps, l'escalier pélasgique, retrouvé la grotte de Pan et la fontaine Clepsydre. Il ne reste plus, pour achever le travail, qu'à déblayer les pentes de l'Acropole et au sud et au nord. Plus d'une merveille de l'art, précipitée du haut des remparts, est là probablement, ensevelie sous les décombres. A qui appartiendra l'honneur de les ramener à la lumière?



LA MUSIQUE
par M. DELAPLANCHE (Salon de sculpture).

De toutes les questions touchant à l'Acropole, il n'en est point de plus controversée, de plus connue aussi, que celle de l'entrée même de l'Acropole. Par où et comment parvenait-on jusqu'aux Propylées? La question parut définitivement et pour toujours résolue, il y a vingt-cinq ans. Beulé, le jeune Beulé, l'heureux Beulé d'alors, venait de retrouver l'escalier des Propylées. Il avait, en démolissant le bastion turc, remis au jour l'escalier monumental qui se prolongeait jusqu'au pied du rocher. Ce fut un événement dans le monde de l'érudition. L'escalier, on l'a dit souvent, fit monter bien haut celui qui l'avait découvert. Mais il n'est point de science plus sujette aux variations que l'archéologie et où les problèmes qui paraissent le plus éclaircis risquent davantage d'être remis en question. On ne tarda pas à remarquer que la découverte de M. Beulé était beaucoup moins concluante qu'on ne l'avait

cru à première vue. Si en effet il était démontré qu'un escalier aboutissant aux Propylées avait existé antérieurement à la domination turque, rien ne démontrait que cet escalier eût existé dès l'an-



FAÇADE OCCIDENTALE DE L'ACROPOLE D'ATHÈNES.

tiquité. Ce qui était certain, c'est que l'escalier découvert par M. Beulé ne remontait pas à l'antiquité. La façon grossière, irrégulière, barbare même, dont les marches en étaient disposées, aussi bien que l'architecture de la porte à laquelle il aboutissait en bas, ne permettaient pas d'y voir une œuvre de

l'art attique. Était-ce simplement une reconstruction faite à une époque de décadence d'un escalier antérieur ? Était-ce au contraire une construction de cette époque de décadence ? Avait-on postérieurement ajouté pour une raison ou une autre cet escalier monumental que n'avaient pas prévu les artistes contemporains de Périclès, et dont Pausanias, qui mentionne tant de choses, ne parle pas ? Telle était la question ; telle elle est encore à l'heure présente. Tandis que les uns s'obstinent à donner raison aux théories de M. Beulé, d'autres soutiennent non moins obstinément que jamais l'antiquité n'est montée à l'Acropole que par le chemin tortueux, étroit et taillé dans le roc qui sert encore aujourd'hui à y faire pénétrer les visiteurs.

De ce nombre est M. Émile Burnouf [1]. Il combat les prétentions de M. Beulé au sujet de l'escalier antique avec autant de sévérité que Beulé autrefois, dans son *Acropole d'Athènes*, combattit les idées émises par M. Burnouf dans son mémoire sur les Propylées et leur destination. Il ne consent à aucun prix à ce que Phidias ou Mnésiclès aient seulement admis la pensée d'un escalier monumental destiné à conduire à l'Acropole. Plus sévère que beaucoup, il ne pense même pas que cet escalier puisse être attribué à la Grèce de l'Empire et du Bas-Empire. S'il faut en croire M. Burnouf, c'est du temps des ducs florentins que date cet escalier. Les mêmes seigneurs qui convertirent les Propylées en un palais à leur usage imaginèrent aussi de poser les marches qui devaient donner à ce palais un accès facile et noble. Ce sont les Accicuoli, venus de Florence, auxquels est dû l'escalier retrouvé par M. Beulé ; l'auteur ne l'appelle même jamais autrement que l'escalier des Accicuoli.

L'hypothèse de M. Émile Burnouf n'a rien en soi d'inadmissible ; elle serait plausible même si elle pouvait s'appuyer sur le moindre texte, la moindre inscription, le moindre document. Ce qu'il faut cependant reconnaître, c'est qu'elle n'est jusqu'ici qu'une ingénieuse hypothèse. Des recherches ultérieures et le contrôle patient de l'archéologie, lorsque toute cette extrémité occidentale de l'Acropole aura été entièrement déblayée, pourront éclaircir ce point délicat. Il est certain en attendant que ni la thèse de M. Beulé ni celle de son contradicteur ne sont absolument satisfaisantes. D'une part, on ne sait comment eût passé sans encombre à travers l'entre-colonnement ionique des Propylées une foule qui eût occupé dans sa largeur le vaste escalier antique, si cet escalier eût existé. La voie tracée sur l'Acropole entre les Propylées et le Parthénon est bien étroite aussi et exclut l'idée de plus de cinq ou six personnes cheminant de front. D'autre part, on se figure difficilement la disposition des Propylées avec leurs deux ailes s'avançant à droite et à gauche, si le rôle de ces deux ailes était simplement d'encadrer à distance un étroit sentier, irrégulier et rustique, grossièrement indiqué dans le rocher.

1. *La Ville et l'acropole d'Athènes*, 1 vol. in-8. Paris, 1877, Maisonneuve et Cie, éditeur.

Je me bornerai donc à marquer l'état actuel du débat, me gardant bien de le trancher. Il ne se passera pas de longues années, sans doute, avant que le problème sollicite de nouveau la curiosité de quelque pensionnaire de notre studieuse École d'Athènes. Laissons faire le temps et la science, et remercions en attendant M. Burnouf d'avoir remis à l'ordre du jour en France une question dont nos compatriotes, depuis vingt-cinq années, ne s'étaient plus guère occupés. C'est en somme la vérité qui profite de toutes les controverses scientifiques, et le dernier mot reste toujours à celui qui a raison.

Charles Bigot.

RÉCOMPENSES DU SALON

MÉDAILLES D'HONNEUR

Peinture : M. J.-P. Laurens.
Seulpture : M. Chapu.

PRIX DU SALON

M. Peinte, sculpteur.

PEINTURE

Première médaille. — MM. L. Mélingue. — Roll. — Dupain.

Deuxième médaille. — MM. Meynier. — Morot. — Rapin. — Toudouze. — Bergeret. — Wencker.

Troisième médaille. — MM. Dubufe fils. — P. Robert. — Beauverie. — Chartran. — Bridgmann. — Némoz. — Bourgeois. — Badin. — Lepic. — Guillou. — L. Deschamps. — Perret.

Mention honorable. — MM. Bréham. — Pallière. — Comtois. — J. Ferry. — Le Marié des Landelles. — E. Vernier. — Mme Lemaire. — MM. Béraud. — Villa. — Auguin. — F.-T. Lix. — Chabry. — G. Mélingue. — Hublin. — Castelnau.

SCULPTURE

Première médaille. — MM. Becquet. — Eude.

Deuxième médaille. — MM. Bourgeois. — Injalbert. — Cougny. — Desbois.

Troisième médaille. — MM. Peinte. — Corbel. — Idrac. — Ding. — H. Moreau. — Mabille. — H. Lemaire. — Dupuis.

Mention honorable. — MM. Décorchemont. — Roger. — Beylard. — Martin (Félix). — Lefèvre (Louis). — Lormier. — Prouha. — Guglielmo. — Morlon. — Janson. — Borjeson. — Dénécheau. — Genito. — Léonard. — Mengin. — Chereau. — Geefs. — Garnier.

ARCHITECTURE

Première médaille. — M. Simil.

Deuxième médaille. — MM. Benouville. — Ballu (Albert). — Ulmann.

Troisième médaille. — MM. Gout. — Reboul. — Wotling.

Mention honorable. — MM. Hugelin. — Mangeant. — Mayeux.

GRAVURE

Première médaille. — M. Redlich (eau-forte.)

Deuxième médaille. — MM. Laguillermie (eau forte); — Levasseur (burin).

Troisième médaille. — MM. A. Jacquet (burin); — Boilvin (eau-forte); — Thiriat (gravure sur bois); — Lamotte (burin).

Mention honorable. — Mlle Laurens. — MM. Tecpsonnières. — Lecouteux. — Langeval. — Flamet.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

Exposition d'Angoulême.

L'Exposition rétrospective d'Angoulême, la première de ce genre qui ait été tentée dans cette région de la France, n'a peut-être pas tenu tout ce qu'on en attendait à cause de l'abstention de certains groupes hostiles à ceux qui administraient la ville lors de son inauguration.

Grâce cependant au concours d'un membre de famille de La Rochefoucauld, la section de peinture renferme quelques très-beaux portraits.

Il y a de tout dans cette exposition, depuis les silex taillés jusqu'aux faux émaux d'hier.

La céramique occupe une place très-importante. Les faïences de l'Angoumois y forment une section intéressante de produits d'ailleurs secondaires.

La foule a été très-empressée pendant les fêtes du concours, et tout fait espérer que ce premier essai sera suivi d'une réussite complète dans des temps plus calmes.

Exposition des œuvres de Diaz.

Cette exposition est très-intéressante à voir; non pas qu'elle apprenne rien que l'on ne sache déjà sur le talent du peintre, mais parce qu'elle permet d'étudier beaucoup de ses meilleurs ouvrages, un grand nombre d'amateurs ayant bien voulu prêter des tableaux et des dessins, à l'École des beaux-arts.

C'est ainsi que l'on peut y admirer une belle *Descente de Bohémiens*; la collection de M. Ed. André a été, en outre, mise à contribution de deux autres toiles dont l'une surtout : *Bornage* (no 7 du catalogue est très-remarquable).

Le catalogue comprend 179 numéros : il est précédé d'une notice biographique par M. Jules Claretie et illustré d'un portrait photographié d'après Diaz. Pour le numérotage des tableaux on a suivi l'ordre alphabétique des noms de leurs propriétaires. Nous approuvons cette manière de procéder qui, sans nuire à l'œuvre du peintre, permet d'acquérir quelques données intéressantes sur les collections d'amateurs.

Nous n'avons rien à ajouter à ce qui a été dit, ici même, au sujet de Diaz. L'artiste est classé à son rang aujourd'hui : nous constaterons seulement que cette redoutable épreuve de l'exposition posthume ne lui enlève rien de sa valeur.

Voici, au hasard de la plume, la nomenclature des ouvrages qui ont droit à une attention plus particulière, ou du moins qui nous ont paru tels :

La Rivale (no 126), charmant ressouvenir du faire tendre et élégiaque de Prud'hon; *les Hêtres* (no 68), daté de 1876, le dernier tableau du peintre; *Intérieur de forêt* (no 15); *Valet de chien dans les roches* (no 176); *le Parc aux bœufs* (no 72); *Clairière à la Reine-Blanche* (no 69); *la Plaine de Macherin* (no 64), étude de femme pour le tableau : *les Dernières Larmes* (no 54); *Porcia*, ovale (25); *la Mare aux grenouilles* (no 70); *Une Plaine* (no 99); *les Grès* (no 111), etc.

Les Étrangers au Salon.

On compte au Salon dans la section de la peinture 279 étrangers sur environ 1,550 exposants. Ces étrangers se répartissent comme suit par pays : Russie et Pologne, 33; Allemagne, 14; Austro-Hongrie, 22; Suède, 14; Belgique, 41; Hollande, 21; Italie, 31; Espagne, 21; États-Unis, 34; Angleterre, 17; Suisse, 18; Grèce, 5; Amérique espagnole, 5; Danemark, 2; Portugal, 1; Roumanie, 1.

Le Musée des arts décoratifs.

Le 30 avril dernier a eu lieu, sous la présidence de M. Édouard André, l'assemblée générale de l'*Union centrale* des beaux-arts appliqués à l'industrie.

Un nombre considérable d'actionnaires avait répondu à l'appel du Comité, à cause de l'importance de cette réunion; il s'agissait, en effet, d'examiner et d'adopter des modifications aux statuts, et d'importantes mesures dans le but de concourir à la création du Musée des arts décoratifs, création réclamée depuis longtemps et qui est à la veille de se réaliser.

Les propositions ont été votées par acclamation à une immense majorité et rien n'empêche désormais l'*Union* de prêter un concours actif et efficace à cette œuvre qui, ainsi que nous l'avons antérieurement précisé, est et doit rester une œuvre nationale.

Les tombeaux des cinq grands-maîtres de Rhodes.

Cinq des rares tombeaux des grands-maîtres de l'Ordre des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, qui ont échappé à Rhodes à une destruction complète, ont été acquis par le gouvernement français. Dans sa dernière séance, la Commission des monuments historiques, sur la proposition de M. du Sommerard, a voté les crédits nécessaires pour cette acquisition.

Ces tombeaux, dans un état de conservation très-satisfaisant, présentent pour nous un grand intérêt au point de vue archéologique et historique. Quatre sont les tombeaux de grands-maîtres français, illustres dans les annales de l'Ordre; le cinquième a contenu la dépouille mortelle d'un des Ursins, qui, bien qu'Italien d'origine, tenait à la France par des liens de famille nombreux.

Le plus important de ces tombeaux est celui de ce dernier, J.-B. des Ursins, 37e grand-maître de 1467 à 1476. Il mesure 2m,20 de long, 0m,88 de haut et 0m,85 de large. Il est d'un seul bloc de granit.

Ces tombeaux seront placés au musée de Cluny.

Le budget des beaux-arts à Paris.

La somme inscrite cette année au budget de la ville de Paris, pour les commandes des beaux-arts, s'élève à 150,000 fr. Sur cette somme, 100,000 fr. sont destinés à payer l'arriéré. Les 50,000 fr. restant seront employés de la manière suivante : 20,000 fr. pour la réfection du groupe de la *Résurrection*, placé au-dessus du maître-autel de Notre-Dame-de-Lorette et la restauration des deux tableaux du *Triomphe de la Vierge*, par Picot et Heim, et de la *Sainte Thérèse* de Decaisne qui se trouvent dans la même église ; 18,000 fr. pour quatre nouvelles statues qui seront placées sur la principale façade de la Sorbonne ; enfin, les 12,000 fr. restant serviront à commander trois tableaux pour la décoration de l'église de la Trinité.

C'est le conseil municipal qui, sur la proposition du préfet, désignera les artistes chargés d'exécuter les commandes.

La Vénus de Milo.

Plusieurs journaux ont annoncé que l'un des bras de la Vénus de Milo avait été retrouvé. Ce n'est pas la première fois que l'on retrouve les prétendus bras de la Vénus de Milo. Nous ne pouvons donc accueillir le bruit de cette découverte qu'avec la plus grande réserve.

Les fouilles d'Olympie.

A Olympie où les fouilles continuent, il a été trouvé, dit-on, dans ces derniers temps, au pied de la colline de Saturne, dans une salle construite aux frais du fameux rhéteur Hérodes Atticus, sept statues plus grandes que nature en grande partie avec leurs plinthes et leurs inscriptions. Ces statues représentent, d'une part, les personnages de la famille impériale, Marc-Aurèle, Faustine, Commode, Lucilla, etc. ; de l'autre, des personnes de la famille du rhéteur lui-même. Les premières forment un groupe qu'Hérodes Atticus avait fait placer dans l'Altis ; les autres sont consacrées par les Éléens, en souvenir de leur reconnaissance pour les bienfaits qu'ils avaient reçus de l'opulent rhéteur ; au nombre de ces bienfaits était la construction d'un aqueduc.

Jurisprudence artistique.

Le tribunal correctionnel de Nice, sous la présidence de M. Gavot, vient de rendre un jugement qui intéresse au plus haut point les marchands d'antiquités et d'objets d'art.

Voici le fait :

Dans le courant du mois de mars dernier, deux antiquaires, de passage à Nice, avaient fait publier, par des annonces insérées dans les feuilles locales et des prospectus imprimés lancés dans le public, qu'une riche et belle collection de tableaux, objets d'art et curiosités serait vendue aux enchères publiques dans leurs magasins. Déjà un assez grand nombre d'adjudications avaient eu lieu, lorsqu'un marchand d'antiquités de Nice fit cesser les enchères, et en même temps assigna les deux antiquaires devant le tribunal correctionnel, comme contrevenant à la loi du 25 juin 1841, laquelle prohibe la vente aux enchères publiques de marchandises neuves.

La question posée au tribunal était celle-ci : les antiquités et les objets d'art doivent-ils être considérés comme *marchandises neuves*, dans le sens de la loi de 1841, alors même qu'ils auraient séjourné, pendant un temps plus ou moins long, entre les mains de divers particuliers, si d'ailleurs ces objets n'ont rien perdu de leur valeur et se trouvent entre les mains d'un marchand qui en fait le négoce ?

Le tribunal, après avoir entendu la plaidoirie de l'avocat de la partie civile et les conclusions du ministère public, a adopté l'affirmative, et condamné solidairement les deux antiquaires à 30 fr. d'amende, avec dépens.

Le Louvre.

Les deux ailes de côté de la colonnade du Louvre étant aujourd'hui entièrement restaurées, on vient de commencer les travaux de restauration de l'avant-corps central de cette partie du bâtiment.

A cet effet, on construit un énorme échafaudage fixe qui permettra d'établir de véritables loges, ce dernier travail devant être fait par des artistes en raison des sujets artistiques qui ornent le fronton de cette façade du palais.

Il ne s'agit pas maintenant, en effet, de faire un simple grattage sur une pierre brute ou sur des colonnes cannelées : il faut remettre à neuf l'œuvre de Lemot, bas-relief représentant le buste de Louis XIV, placé sur un piédestal par Minerve. Dans la composition de ce bas-relief entrent également des Amours, les Muses et nombre d'autres figures mythologiques.

Enfin le dessus de la grande porte est orné d'un autre bas-relief sculpté par Cartellier, et représentant une Renommée montée sur un char, conduite par des Génies et distribuant des couronnes.

Ce dernier travail de restauration de la colonnade du Louvre ne sera terminé que vers la fin du mois de septembre prochain.

Achats au Salon.

On sait que l'État et la ville de Paris consacrent chaque année une certaine somme à faire acquisition de tableaux et de sujets de sculpture figurant à l'Exposition des beaux-arts.

Voici la première série des objets acquis par l'État et qui sont destinés à aller prendre place soit au Musée du Luxembourg, soit dans les musées de province ou dans les monuments publics.

Dans la section de peinture : le *Vieux Jacques et ses bêtes*, de Barillot ; la *Vierge consolatrice*, de Bouguereau ; *Jésus ressuscitant la fille de Jaïre*, de Cormon ; *Saint Sébastien et l'empereur Maximien Hercule*, de Boulanger ; la *Glaneuse*, de Jules Breton.

Dans la section de sculpture : *le Mariage romain*, groupe en plâtre, par Guillaume ; la *Velléda*, statue en plâtre, de Marqueste ; *les Adieux*, bas-relief en marbre, de Perraud ; *la Vierge et l'Enfant Jésus*, bas-relief en plâtre, de Dupuis ; *Histrion*, statue en plâtre, de Lormier ; *la Colombe et la Fourmi*, statue en plâtre, de Corbel ; *la Tentation*, haut-relief en plâtre, de Jean Injalbert ; *Saint Bernard*, statue en marbre destinée à l'église du Panthéon, de Jouffroy ; *Saint Jean faisant sa croix*, statue en marbre, de Laoust ; *Un Buveur*, statue en plâtre, de Moreau ; *David devant Saül*, statue en plâtre, d'Icard ; la *Musique*, statue en plâtre, de Delaplanche ; l'*Amour piqué*, statue en plâtre, de Jean Idrac ; *Achille*, statue en marbre, de Jules Lafrance ; *Jeanne d'Arc enfant*, statue en marbre, d'Albert Lefeuvre ; l'*Amour maternel*, groupe en plâtre, de Lemaire.

SALON DE 1877

—

LE PORTRAIT

Il y a de remarquables portraits au Salon, mais ils sont plus clair-semés que l'an dernier. Nous avons parlé du *Thiers* par M. Bonnat, du *général C: M.* de M. Baudry; le plus délicat, le plus fin de nos artistes nous donne encore un portrait d'enfant, *Mlle H.*, aussi joli, aussi aimable que le modèle, mais moins *d'ensemble* peut-être dans les traits. Je n'aime pas beaucoup non plus la tranche de fromage d'Italie contre laquelle s'appuie la jeune fille, bien que l'artiste lui ait donné la forme d'un montant de cheminée qui rassure au sujet de la consistance.

M. Mathey a peint *M. Rubé* en pleine action professionnelle, c'est-à-dire peignant un décor. C'est sobre, net et de tous points réussi; mais comme la peinture ne fait aucun tapage pour appeler le monde, le jury a passé sans la voir.

Le portrait du sculpteur *Carrier-Belleuse* par



CHOPIN, MORT

Par Mme la comtesse DE BEAUMONT (Salon de sculpture).

M. Cormon est d'une admirable ressemblance, mais ce n'est pas une bonne peinture. Très-délicat, très-distingué, au contraire, se montre M. Wencker dans son portrait de *Mlle Marthe G.* Et puisque nous sommes dans les peintres gris, disons tout de suite, pour ne pas l'oublier que MMmes Salles-Wagner et Scapre savent mettre beaucoup de grâce dans leurs portraits. La force viendra plus tard, et alors il faudra voir à ne pas s'en dessaisir pour ne pas chagriner la critique comme le fait, depuis quelques années, une artiste de grande valeur, Mlle Nelly Jacquemart.

Le portrait de femme exposé par M. Chaplin est agréablement chiffonné, mais celui du *Duc d'Audiffret-Pasquier* lui fait un grand tort : l'artiste fera décidément bien de s'en tenir à ces charmantes poupées féminines qu'il souffle comme personne, et colorie de tons douceâtres et sucrés qui font saliver.

Combien plus savoureuse et substantielle la pâte Henner et celle qui sort de l'officine de son concurrent M. Paul Dubois ! Le *Saint Jean-Baptiste* du premier de ces aimables peintres, une tête sur un plat, n'est cependant pas fait pour mettre en appétit, et nous préférerions de beaucoup mordre dans les bonnes joues d'enfant que le second offre à nos regards. Le charmant sculpteur du *Chanteur florentin* réussit dans la peinture, mais nous nous plaisons à croire qu'il n'oubliera pas le marbre : on ne peut pas dire pourtant qu'il lui soit infidèle, car la polygamie est permise en art.

Parmi les portraitistes tapageurs, j'hésite à ranger M. Carolus Duran : ses violences mêmes ont un charme, mais nous leur préférons cette belle et

chaude harmonie qu'il savait si bien conduire autrefois, et dont il n'a certainement pas perdu le secret.

Le danger est qu'il fait école, et que ses imitateurs oublient toute mesure : voyez plutôt les portraits de M. Clairin et surtout ceux de M. Benjamin Constant. J'admire les complaisantes personnes qui ont bien voulu servir de mannequins à ces exhibitions d'étoffes, mais je tiens à les désabuser si elles croient que le public s'intéresse à leurs physionomies : les voilà, du coup, réduites au rôle de *première* chez un tailleur à la mode.

Passons et allons contempler de nouveau les deux modestes bourgeoises de M. Fantin-Latour.

Mais je n'ai pas terminé avec le portrait. Une bonne figure, dans toute l'acception du terme, que celle de *M. Isidor*, *grand-rabbin de France*, par M. Alphonse Hirsch. Est-ce la faute du peintre si son modèle n'a rien d'héroïque dans les traits? Excellents aussi, quoique les chairs soit un peu *cuir de Russie*, les portraits de M. Dubufe, surtout celui du paysagiste *Harpignies*. Les jeunes peuvent plaisanter devant ces toiles, mais ils feraient mieux d'y apprendre tout ce qu'elles renferment, et qu'ils ignorent : beaucoup de choses. Le nom de Dubufe me rappelle fort à propos que j'ai oublié de parler de la *Mort d'Adonis*, peinte par son fils et qui lui a valu une médaille à laquelle souscriront tous ceux qui croient aux mérites scolaires : je suis du nombre.

Passer sous silence les noms de M. Durangel : *Portrait du baron Taylor*, Badin, L. Mélingue, déjà nommé dans « les grandes peintures », Duez, Feyen-Perrin, Healy (*Portrait du M. Gambetta*), Renant, Thirion, Blanchard, Ribot, dit le maître à la crasse, Goupil, Escudier et Royer serait manquer à tous les devoirs du critique.

J'ai gardé pour la fin un délicat portrait de femme par M. T. de Mare, dont c'est le début plein de promesses dans la peinture, et *Mes parents* de M. Bastien-Lepage, œuvre sincère jusqu'à l'excès, sans pitié pour les gens qui aiment la flatterie, mais vivante et personnelle, c'est-à-dire réunissant les deux qualités dont un artiste a le plus justement droit d'être fier.

ALFRED DE LOSTALOT.

(*A suivre.*)

VARIÉTÉS

—

UNE NOUVELLE BIOGRAPHIE DE CHOPIN

M. Karasowski, membre de la chapelle du roi de Saxe, vient de publier en allemand une biographie de Chopin, remplie de détails aussi nouveaux qu'intéressants qui ont en partie été communiqués à l'auteur par la seule des trois sœurs de Chopin qui vit encore, M[me] Barcinska.

Le célèbre *maestro* est né à Zelazowawola, petite localité située à six lieues de Varsovie, le 1[er] mars 1809, et non pas 1810, comme le porte le monument qui lui a été élevé au Père-Lachaise. Son père, natif de Nancy, était précepteur chez le comte de Skarbek. De très-bonne heure, l'enfant montra les plus brillantes dispositions pour la musique; ses deux seuls professeurs furent Zwyny pour le piano et Elsner, le directeur du Conservatoire de Varsovie, pour la composition. Dès l'âge de neuf ans, il se fit entendre en public. Ses premières compositions furent des danses pleines d'entrain et de *brio;* du reste, pendant toute sa jeunesse, il fut, juste à l'inverse de ce que Listz a dit de lui, constamment d'une gaieté exubérante. D'un esprit vif et enjoué, il aimait les farces aimables, jouait des tours à ses camarades, et il avait un talent tout particulier pour dessiner les caricatures. Il était partout le bienvenu, notamment chez le prince Antoine Radziwill, amateur de musique des plus distingués et qui, par parenthèse, a eu avant Wagner l'idée de cacher l'orchestre aux regards des auditeurs.

A l'âge de vingt ans, Chopin alla passer quelque temps à Vienne, et il y remporta beaucoup de succès. « Je plais à la fois aux connaisseurs sérieux et aux natures poétiques, » écrit-il à sa mère.

De retour à Varsovie, il continua à travailler avec ardeur; il se prit alors d'une vive affection pour M[lle] Constance Gladkowska, cantatrice de grand talent; beaucoup de ses compositions de cette époque, notamment l'*adagio* du concerto en *mi mineur*, sont inspirées par cet amour, qui remplissait toute son âme, d'autant plus qu'il n'était pas partagé.

Le 2 novembre 1830, il quitta pour toujours Varsovie, et retourna à Vienne; au moment du départ, ses amis lui offrirent un coffret en argent, rempli de terre polonaise, en souvenir de sa patrie; il le conserva toujours précieusement, et cette terre a été répandue sur le sol où repose son cercueil.

A Vienne, il fut cette fois accueilli froidement; les événements politiques avaient, à la cour et dans le grand monde, mis en défaveur tout ce qui était polonais. Or Chopin ne cachait pas son patriotisme; ses parents eurent beaucoup de peine à l'empêcher de prendre part à l'insurrection.

« On me dit, écrit-il à un de ses amis, que l'artiste doit être cosmopolite et ne pas avoir de nationalité. Soit, mais comme artiste je ne suis encore qu'au berceau, tandis que, comme Polonais, je suis déjà un homme. »

« Es-tu heureux, écrit-il à un autre, de pouvoir combattre pour notre patrie! Si, au moins, je pouvais être votre tambour! »

Enfin, au mois de juillet, il partit pour Paris, où il devait passer presque tout le reste de sa vie. A partir de ce moment, les renseignements que nous fournit son nouveau biographe deviennent moins abondants; en voici la raison :

Ses papiers et sa correspondance, son piano et beaucoup d'objets qui lui étaient chers, furent après sa mort acquis par une de ses élèves, miss Stirling, qui, dans son château en Écosse, réunit peu à peu tout un musée composé de souvenirs de son maître adoré. A sa mort, elle légua le tout à la mère de

Chopin, qui, à son tour, laissa, en 1861, à sa fille, Mme Barcinska, cette précieuse collection à laquelle était venue s'ajouter toute la correspondance de Chopin avec sa famille. C'était un vrai trésor d'anecdotes piquantes, de fines observations sur le monde artistique et littéraire de Paris pendant le règne de Louis-Philippe. Au mois de septembre 1863, lors d'une émeute dans Varsovie, un coup de fusil fut tiré sur les troupes, de la maison où demeurait Mme Barcinska; la soldatesque furieuse, et partout la même, saccagea tout dans la maison et fit un feu de joie de toutes ces lettres ravissantes, de tous ces pieux souvenirs.

A son arrivée en France, Chopin reconnut, sans amertume du reste, qu'il y était encore absolument inconnu; il pensa d'abord à prendre des leçons de Kalkbrenner, qui était alors dans toute sa vogue. Celui-ci l'entendit jouer et vit tout de suite quel honneur lui ferait un pareil élève; il lui offrit ses leçons sans aucune rétribution, pourvu que Chopin s'engageât à les suivre au moins pendant trois ans, ce qui aurait permis de dire que ce brillant talent était son œuvre. Chopin refusa.

« Ce ne sont pas les trois ans d'étude qui m'effrayent, écrit-il à son maître Elsner; mais je ne serai certainement pas une copie de Kalkbrenner. C'est sans doute téméraire, mais je veux ouvrir une nouvelle ère dans l'art. »

Après bien des courses et des démarches, il finit par organiser un concert le 26 février 1832; les frais furent loin d'être couverts. Découragé, il allait partir pour l'Amérique, lorsque, par hasard, il rencontre dans la rue le prince Valentin Radziwill, qui essaie, mais en vain, de le dissuader de son projet; enfin il lui arrache la promesse de se laisser, avant de passer l'Océan, présenter chez le baron de Rothschild. C'est ce qui a lieu à une soirée; Chopin, bien disposé par l'accueil affable de Mme de Rothschild, improvise les mélodies les plus suaves, dont l'originalité transporte l'auditoire d'élite qui remplissait le salon. En un instant, le voilà célèbre, accablé de demandes de leçons dans les plus riches familles.

Mais la vogue le rendit presque timide vis-à-vis de la foule, du public, et de 1834 à 1848 il ne donna qu'un seul concert. « Quand je sens les yeux d'une centaine de curieux braqués sur moi, dit-il un jour à Listz, je suis aussitôt comme paralysé; vous, au contraire, vous êtes de taille à dompter, à étourdir, à retourner les badauds les plus niais. »

Au mois de mai 1834, il alla avec Ferdinand Hiller assister au festival musical que dirigeait à Aix-la-Chapelle Mendelssohn, qui fut ravi de son jeu. « Chopin est un de nos premier pianistes, écrivait alors l'auteur des *Romances sans paroles;* il manie son instrument comme Paganini son violon; il en tire des effets merveilleux, qu'on n'aurait pas cru possibles. »

Dans l'intervalle, la belle passion de Chopin pour Mlle Gladkowska s'était éteinte, et il s'était épris de Mlle Wodzynska, dont il alla rejoindre la famille à Marienbad. Les fiançailles eurent lieu. Chopin retourne à Paris pour les préparatifs de son mariage; quelques jours après, il apprend que sa bien-aimée a préféré épouser un comte.

La déception fut amère; mais il ne tarda pas à se consoler. Sa liaison avec Mme Sand commença à cette époque; elle dura dix ans. Les orages de cette passion minèrent le tempérament robuste du jeune homme, et firent disparaître peu à peu sa gaieté si expansive, de même que le cœur de Musset se consuma à la flamme allumée par cette femme de génie.

Chopin, devenu maladif et sombre, se laissa aller à des éclats de jalousie; il en résulta les scènes les plus pénibles. Mme Sand, chez laquelle la passion avait peu duré, mais qui soignait avec le dévouement d'une sœur le pauvre poitrinaire, finit par le prendre en aversion. Elle le lui fit sentir; mais ce fatal amour lui avait enlevé toute force de caractère, et il ne pouvait se décider à rompre, même lorsqu'elle eût initié le public à ces misères par son roman : *Lucrezia Floriani.*

Ce ne fut qu'au commencement de 1847 qu'à la suite d'une dernière et sanglante avanie il eut le courage de la quitter; mais il était irrémédiablement brisé. Il alla passer quelque temps en Angleterre et en Écosse; les prévenances dont on l'accabla le fatiguèrent vite. Pendant toutes les dernières années, il avait gagné beaucoup d'argent; mais il n'avait pas su compter, et maintenant il était obligé de composer à son corps défendant, bien qu'il eût l'âme déchirée, afin de pouvoir continuer à tenir le rang qu'il occupait.

« A vrai dire, écrit-il à un de ses amis de Pologne, je ne ressens plus rien; je ne fais que végéter et attendre ma fin. Je n'ai jamais maudit personne, mais aujourd'hui je suis si rassasié de la vie que je suis prêt à maudire cette Lucrezia. Mais elle souffre aussi; la méchanceté la dévore de plus en plus. »

Il revint à Paris en 1849; sa santé était perdue. Sa sœur Louise vint à son chevet adoucir les derniers jours de ce génie si charmant, si délicat, si gracieusement original, tué dans sa fleur. Fidèle à son admiration pour Mozart, il désira être enterré aux sons du *Requiem* de ce divin maître et de reposer à côté de son ami Bellini, mort, lui aussi, au printemps de la vie.

E. G.

Nous accompagnons cette notice biographique d'un croquis d'après une œuvre dont nous avons parlé précédemment dans notre salon de sculpture.

En reconstituant le masque de Chopin, — car je crois inutile de dire que le modèle n'a pu poser devant le sculpteur, — Mme la comtesse de Beaumont a fait preuve, en même que de séduisantes qualités d'exécution, d'un sentiment profond et d'une vive intelligence du caractère artistique de la physionomie du grand musicien; n'ayant pour se guider que les renseignements fournis par des portraits de Chopin, elle a su dégager l'âme de l'artiste et faire revivre son génie en interprétant fidèlement sa dépouille mortelle.

A. de L.

ARTISTES CONTEMPORAINS

—

ERNEST MEISSONIER

Une des plus remarquables figures d'artiste de ce temps-ci, c'est à coup sûr Ernest Meissonier. Son originalité a trouvé sa formule sans tâtonnements, et dès les premiers pas il a mis le pied sur la route qu'il parcourt encore aujourd'hui d'une allure si ferme.

Dans ces premières tentatives, où le peintre se cherche à travers les imitations et les réminiscences, il a été lui-même tout de suite, non pas sans doute avec cette accentuation, ce relief et cette physionomie qui le caractérisent maintenant, mais déjà très-séparé des autres, très-maître de son domaine, reconnaissable pour toujours à l'œil le moins attentif; chose rare, le talent de Meissonier a eu tout au début son chez-lui, sa maison hollandaise, bâtie à la fin du XVII[e] siècle, au toit en escalier, aux petites fenêtres maillées de plomb, aux boiseries de vieux chêne, aux lustres de cuivre, aux tapisseries passées de couleur, aux faïences bleues et blanches, aux meubles à pieds tournés, calme asile où la lumière discrète descend dans le silence et où ne voltige jamais un atome de poussière. C'est là qu'habitait sa peinture en attendant que sa personne y vînt loger aussi : car l'artiste dans sa délicieuse maison de Poissy, qu'il peut signer comme une de ses toiles, a réalisé plusieurs de ses tableaux avec cette volonté, ce fini et cette perfection apportés par lui à toutes choses. Il y a des chambres qu'il faudrait encadrer; elles valent presque les peintures du maître, dont elles sont les copies.



DEUX LANSQUENETS
Tableau de M. MEISSONIER (1869).

La première fois que le nom de Meissonier éveilla notre attention, ce fut chez l'éditeur Curmer, qui nous montrait avec une complaisance admirative un fleuron enluminé à la façon des miniaturistes du moyen âge, pour quelqu'un de ces beaux livres où il se plaît à faire lutter la typographie moderne contre la calligraphie gothique. L'E adossé à l'M, monogramme que l'artiste a gardé, marquait déjà ce charmant dessin, mais ne désignait encore que l'inconnu. Curmer nous en donna la clef et bientôt nous retrouvâmes les deux lettres accolées au bas de cette merveilleuse illustration de *la Chaumière indienne*, prodige de finesse, d'exactitude et de couleur locale, où toute l'Inde est résumée dans des bois de quelques centimètres avec ses étrangetés de types, de végétation et d'architecture. On dirait l'œuvre de quelque peintre attaché à la Compagnie hollandaise des Indes au dernier siècle, et ayant poussé une pointe de Batavia à Masulipatnam ou à Chandernagor.

Nous insistons sur ces vignettes d'une composition ingénieuse, spirituelle, humoristique, qui indiquaient chez le jeune artiste une veine de talent que ses succès en peinture l'ont bien vite détourné de suivre, le dessin d'illustration. Il est impossible de mieux comprendre le sentiment, l'esprit et le style d'un auteur que ne l'a fait Meissonier en interprétant l'œuvre de Bernardin de Saint-Pierre. C'est même à cette illustration, si amoureusement soignée dans ses détails microscopiques, que le peintre a emprunté le sujet du premier tableau exposé par lui, à notre connaissance. Ce petit cadre reproduit la vignette où l'on voit l'honnête docteur revenu de son voyage et fumant dans son fauteuil la pipe dont son ami le paria lui a fait cadeau.

Ce *Docteur*, d'une grande finesse de couleur et d'une exécution déjà magistrale, fut suivi d'un *Moine* au chevet d'un malade, puis d'un *Homme fumant sa pipe*, une longue pipe de terre blanche, et bientôt après d'un *Buveur de bière*. Désormais le public avait les yeux sur Meissonier, et, depuis, la faveur qu'il mérita si bien ne l'a pas quitté.

Meissonier, quoique la date de son apparition le permît encore, ne se rattache par aucun fil au mouvement romantique. Il n'eut rien de commun avec Delacroix, Decamps, A. Scheffer, Jules Dupré, Devéria, Boulanger, Roqueplan et les autres. Ses sympathies littéraires furent pour l'école du bon sens; il aima Ponsard et Augier, comme les truculents de 1830 avaient aimé Hugo et Musset. Il fit leurs portraits, dessina les costumes de leurs pièces et les mit eux-mêmes dans son Décameron des poëtes. L'école romantique, par sa passion vertigineuse,

son allure désordonnée, son lyrisme à plein vol, ne devait pas charmer cet esprit clair, net, précis, soigneux, ne trouvant jamais rien d'achevé et dont les esquisses mêmes sont écrites avec une rare certitude. Nous notons ce détail, parce que de notre temps la littérature s'est mêlée, plus qu'à toute autre époque, au mouvement pittoresque, tantôt le dirigeant, tantôt en recevant des influences; il n'est donc pas oiseux de dire, dans une étude de ce genre, quel poëte préfère tel peintre et quel peintre préfère tel poëte.

Cependant il ne faudrait pas croire que Meissonier n'apporte pas à ce qu'il fait de la passion et de l'enthousiasme. Son amour du bon sens ne va pas jusqu'à la froideur, et il a au contraire dans l'esprit beaucoup de hardiesse, de chaleur et de caprice. Bien qu'assis devant son chevalet il s'astreigne à l'étude la plus constante de la nature, à la vérification minutieuse du moindre détail, à l'exécution la plus précieusement sévère, il n'en est pas moins agité par des rêves, des pensées, des projets, des théories, des aperceptions particulières.



LECTURE
Tableau de M. MEISSONIER (Salon de 1840).

Il est singulier de dire, à propos d'un artiste que le succès accompagne depuis ses débuts, dont chaque œuvre disputée atteint des prix énormes, qu'il n'a pas montré tout son talent. C'est pourtant le cas de Meissonier, que l'admiration du public et des amateurs a circonscrit dans une sorte de cercle magique d'où il semble ne pouvoir sortir. Chaque thème qu'il a produit, fumeur, homme lisant, jeune homme regardant des dessins, amateur chez un peintre, a obtenu une telle vogue qu'il lui a fallu en faire de nombreuses variantes pour répondre à une insatiable demande. Par variantes, nous entendons ici non pas des répétitions, mais des sujets analogues, des types de même nature, diversifiés avec cette invention dans le semblable qui est un des plus rares mérites de l'artiste. Quelle galerie, quel cabinet ne veut avoir son *Buveur de bière* ou son *Liseur* de Meissonier? Par malheur, les peintres ne peuvent pas, comme les auteurs, faire tirer à dix mille exemplaires le tableau qui réussit et tous les tableaux de Meissonier ont réussi. En analysant le talent du jeune maître, nous indiquerons ces échappées et ces ouvertures d'horizon.

Comme dans la famille naturelle, on est dans l'art toujours fils de quelqu'un. Mais la génération pittoresque n'est pas nécessairement immédiate. On peut avoir des ancêtres et un père morts depuis longtemps. Terburg, Nestcher, Metzu, Brauwer, Mieris doivent être suspendus chez M. Meissonier comme portraits d'aïeux. Une filiation légitime et bien prouvée n'empêche pas l'individualité du descendant; il reste fidèle à son origine tout en gardant son caractère propre et sa physionomie particulière. Les œuvres de Meissonier sont dignes de figurer dans les galeries et les cabinets d'amateurs, parmi les plus riches joyaux de l'art hollandais, et cependant elles lui appartiennent bien.

S'il se rapproche de ces maîtres si vrais, si naturels, si fins, si précieux par la perfection du travail, la netteté du faire, le soin du détail, il en diffère par des qualités toutes françaises et dont on ne lui a peut-être pas tenu assez compte en admirant trop l'exécution seule de ces petits cadres que les enchères couvrent de dix ou quinze couches de billets de banque, car l'hyperbole antique « couvrir d'or » serait trop indigente pour exprimer leur prix.

Meissonier compose ses tableaux avec une science que n'ont pas connue les maîtres auxquels on le compare. Ce mot peut sembler singulier pour des panneaux où ne figure souvent qu'un personnage; il n'en est pas moins juste. Prenons, par exemple, un fumeur : la manière dont il est placé au milieu du cadre, un coude appuyé à la table, une jambe croisée sur l'autre, une main abandonnée le long du corps, s'insérant dans l'hiatus de la veste et du gilet, la tête penchée rêveusement ou rejetée en arrière, tout cela forme une composition qui, pour n'être

pas si visible que celle d'une scène dramatique, agit cependant sur le spectateur. Les accessoires interviennent habilement pour donner un sens à la figure. Celui-ci est un brave homme à coup sûr; vêtu d'un large habit de coupe surannée et d'un gris modeste, coiffé d'un lampion soigneusement brossé, balançant son pied que chausse un bon gros soulier bouclé d'argent et ciré à l'œuf, il aspire, avec le flegme d'une honnête conscience, une longue bouffée de tabac qu'il laisse échapper par petits nuages en économe qui veut faire durer son plaisir. Près de lui, sur la table aux pieds en spirale, pose, à côté du vidrecome, la mesure de bière à couvercle d'étain. Une satisfaction intime rayonne de sa figure rayée de grands plis pleins de chiffres, d'habitudes d'ordre et de probité rigide. On lui confierait sa caisse et ses livres à tenir; celui-là, habillé de rouge, tient aussi une pipe et accomplit en apparence la même action, mais le vêtement froissé, plissé violemment, boutonné de travers, le tricorne enfoncé jusqu'au sourcil, les manchettes et le jabot fripés par une main convulsive, l'attitude du corps harassée et fiévreuse, le tic de la lèvre mâchant le tuyau d'argile, la main rageusement plongée dans la poche vide, tout annonce l'aventurier ou le joueur à sec. Il se dit évidemment : « A qui diable pourrai-je emprunter un louis ou même un écu de six livres? » — Le fond même, si on le consulte, donne des renseignements. Ce n'est plus le correct lambris grisâtre, la décente boiserie brune, mais une muraille salie, égratignée, charbonnée, graisseuse, sentant le cabaret borgne et le taudis équivoque, et voilà comment un fumeur peut ne pas ressembler à un fumeur.

C'est un grand art d'inspirer de l'intérêt avec une seule figure, et Meissonier le possède au plus haut degré. Qui n'est resté des heures entières à contempler son *Jeune Homme travaillant* et son *Homme lisant*? Les artistes qui ne peuvent faire un tableau sans remuer toutes les histoires, toutes les légendes, toutes les philosophies ne s'aviseraient pas d'un tel sujet, et cependant quel charme vous retient devant ce jeune homme qui écrit penché sur sa table encombrée de livres et de paperasses, établi dans un bon fauteuil au milieu d'une chambre où le jour arrive par une fenêtre à volet articulé! il semble qu'on soit transporté en plein XVIIIe siècle. Une tapisserie passée représentant quelque sujet biblique s'encadre vaguement dans une boiserie de chêne brun; de bons vieux livres, à reliure en veau et à tranches rouges, sont éparpillés çà et là, au hasard de la lecture. Le fauteuil a des pieds de biche, et le moindre accessoire porte le cachet du temps. Le jeune homme est habillé comme pouvait l'être Diderot ou Jean-Jacques, et sans doute il travaille à quelque article pour l'*Encyclopédie*. Qu'on étudierait bien dans cet intérieur si calme, si tranquille, si patriarcal, où l'âme des aïeux semble habiter encore! Quelle incroyable finesse dans cette petite tête illuminée en dessous par les reflets du papier! Quel fini précieux sans sécheresse, quelle réalité profonde, quel sentiment vrai de la nature!

Un homme debout contre une fenêtre, dont le jour argente la figure de luisants, et tenant en main un livre qui absorbe toute son attention; ce n'est pas un thème bien compliqué, mais cela attache comme la vie. On voudrait savoir ce que contient ce volume, et il semble qu'on le devine presque. Cette figurine haute de quelques centimètres, c'est tout un temps résumé avec une rare intensité d'illusion. Ce liseur ira ce soir à la comédie et dissertera sur la pièce nouvelle au *Café Procope*, tout en regardant jouer aux échecs.

Assez d'autres ont fait les marquis, les marquises, les petits abbés et les impures du XVIIIe siècle, à grand renfort de poudre, de mouches, de fards, de roses pompons, de corsets à échelles, de paniers, d'habits à paillettes, de bas de soie, de souliers à talons rouges, d'éventails, de paravents, de camaïeux, de céladon craquelé, de bonbonnières et autres futilités. Meissonier a retrouvé les honnêtes gens de cette époque, qui n'étaient pas composée exclusivement de grands seigneurs et de filles perdues et dont Chardin nous fait entrevoir le côté chaste, rangé et bourgeois. — Laissant les salons à panneaux chantournés et tarabiscotés, il nous introduit dans de modestes intérieurs à boiseries grises, à mobiliers sans dorure, chez de braves gens tout simples et tout ronds qui lisent, qui fument, qui travaillent, qui regardent des estampes ou en copient, qui causent amicalement les coudes sur la nappe, séparés par une bouteille de derrière les fagots. Comme ils sont bien à leur affaire, comme ils se soucient peu des regards fixés sur eux, ces dignes bourgeois! Comme ils sont à l'aise dans leurs habits anciens et dans leurs larges fauteuils de tapisserie usée! Leurs figures placides ont la bonhomie, la candeur, la loyauté du bon vieux temps. Ils font naître un sourire attendri : on dirait des portraits de grands-pères.

Avec quelle intimité d'observation, quelle profondeur de sens historique, Meissonier est entré dans ce côté obscur du XVIIIe siècle, on ne saurait trop le faire remarquer; il en donne la note plus juste que les peintres et les littérateurs du temps : Chardin, Eisen, Moreau, Diderot et Sedaine en disent moins. Il ne s'enferme pas toujours dans le XVIIIe siècle, et quelquefois il se permet des excursions rétrospectives à travers les époques précédentes. Il fait mettre sa carte chez Terburg par un élégant cavalier à petit manteau et à collet en point de Venise, portant des dentelles dans ses bottes à chaudron. Ses amateurs de tableaux n'ont pas toujours l'habit à la française et le chapeau à trois cornes; vêtus comme des seigneurs de Netscher ou de Palamède, ils visitent l'atelier de quelque maître hollandais, se penchant avec une curiosité critique sur le cadre aux minutieux détails, tandis que le peintre, satisfait de son œuvre, affecte une obséquieuse modestie. L'artiste n'excelle pas moins à rendre ces tournures, ces ajustements, ces mobiliers; il en saisit intimement le caractère et la physionomie; et puis, quelle vérité de mouve-

ment, quelle justesse de mimique dans ces petites scènes à deux ou trois personnages, qu'elles se jouent chez Lépieié ou chez Graësbecke!

Théophile Gautier.

(*A suivre.*)

L'OPÉRA ET SON ARCHITECTE

L'auteur du coûteux monument que l'on sait, de cet immense objet de curiosité que beaucoup d'hommes d'esprit voudraient nous faire passer pour le chef-d'œuvre de l'architecture du XIXe siècle, — pauvre architecture et pauvre siècle, s'ils disent vrai! — M. Garnier enfin, puisqu'il faut l'appeler par son nom, a entrepris depuis quelque temps un grand ouvrage, de littérature cette fois, où il s'efforce d'établir par A plus B que son monument est le plus beau des monuments de ce genre. La conclusion forcée de cette apologie de l'œuvre serait que M. Garnier est un grand architecte : ceci reste encore à démontrer, n'en déplaise à l'écrivain et à l'architecte.

Les hommes d'un mérite transcendant sont jusqu'à un certain point excusables d'avoir conscience de ce mérite, mais M. Garnier qui se range volontiers dans cette catégorie d'hommes, après en avoir exclu Michel-Ange, me semble outre-passer la mesure permise. On n'est pas plus « cœur léger », plus naïvement outrecuidant en face d'un désastre, que cet ingénieux ornemaniste. Écoutez-le parler du grand foyer de l'Opéra, après avoir avoué modestement qu'il le trouve d'une belle ordonnance.

« Ne croyez pas, ajoute-t-il, que ce soit par amour-propre que je fais connaître la bonne opinion que j'ai de ma galerie. Pas du tout. J'ai depuis longtemps renoncé à ce vilain petit défaut fort agaçant pour me rejeter à l'occasion sur le grand péché d'orgueil, et je vous assure que ce péché-là n'est pas du tout irritant, en ce qu'il ne vous rend pas plus pédant ni plus fier.

« Ce que je vous dis là serait peut-être un peu long à analyser et en quelque point semblerait tenir un peu du paradoxe; mais je vous certifie pourtant que c'est une vérité des plus réelles. La vanité bouffie et l'amour-propre pincé sont loin de faire bon ménage avec la modestie; mais un bel et bon orgueil tout naïf s'épanouit très-souvent près de la modestie réelle, comme le chêne superbe près de la timide violette. Ce sont deux grandes choses qui favorisent l'éclosion de deux petites, lesquelles ne peuvent bien venir qu'à l'ombre d'une fière pensée et d'un fier feuillage. Laissez-moi donc être modeste à ma façon; ça vaut encore mieux que de l'être à celle de Tartufe. Donc le grand foyer est bel et bien une œuvre élégante et puissante. C'est convenu, n'est-ce pas? et la cause est entendue. »

Dans la naïveté de cet orgueil qui vit en si bonne intelligence avec sa modestie naturelle, M. Garnier nous apprend plus loin que s'il eût écouté son inspiration propre, ce même foyer, dont il est si fier, serait absolument manqué. Il l'avait, en effet, dans le dessin primitif, divisé en trois parties presque égales; c'est M. Duc qui, regardant ses projets, lui conseilla de reculer les deux cheminées pour ne faire de ces trois pièces qu'une vaste nef.

Enfin, c'est à M. Duban qu'il doit l'idée de cette galerie de l'avant-foyer qui complète l'escalier et ménage la transition. Dans son projet primitif, chaque couloir de la salle continuait en galerie tout autour du grand escalier qui aurait eu ainsi sous toutes ses faces les grâces d'une cage d'ascenseur.

« Il est à peu près évident, ajoute-t-il, que si l'on ne m'eût pas ouvert l'esprit sur ce point l'exécution eût été conforme aux idées premières. Quand je pense à cela, j'en frémis vraiment! » Et nous donc?

Singulière conclusion cependant, et que les prémisses n'annonçaient guère. Ainsi donc les qualités d'ampleur, d'espace, qui distinguent l'escalier et le foyer de l'opéra ne doivent pas être portées au crédit de M. Garnier. Que lui reste-t-il donc? La salle? — il n'a fait que copier celle de la rue Le Peletier, non sans trouver le moyen de la gâter par une ornementation de mauvais goût et en disproportion flagrante avec les galeries qui la supportent. Le foyer de la danse? — tout le monde s'accorde à le trouver détestable. — Les façades? — l'antérieure est, avec la fontaine Saint-Michel, le plus mesquin, le plus disgracieux spécimen de ce que peut produire l'architecture polychrome; la postérieure éveille l'idée qu'on se trouve en présence d'un édifice funéraire, d'une sorte de monument expiatoire. Restent les façades latérales qui, la gauche surtout, offrent des mérites réels.

S'il me fallait, pour terminer, définir l'ensemble de cette œuvre folle, je dirais qu'on peut la considérer comme une sorte de musée des arts décoratifs, où, s'il est loisible d'apprendre l'emploi des matériaux, on trouverait difficilement des exemples de goût et de style.

A. Devic.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

Un peintre sculpteur.

Les peintres anglais, à l'imitation de leurs confrères de France, se mettent à faire de la sculpture, et non sans succès ni surtout sans profit, car M. Leigthon vient de vendre un groupe en marbre 2,000 livres sterling.

Les livrets du Salon.

En feuilletant les livrets du Salon de 1806 à 1812, M. Albert de Lassalle a trouvé quelques titres de tableaux bien amusants :

Mme Charpentier. — Tableau de famille : Un aveugle, entouré de ses enfants, est consolé de la perte de la vue par les jouissances des quatre autres sens.

Fleury. — Vénus et Adonis, dans l'instant où *il* est prêt à partir pour la chasse.

Boquet. — Une cascade *sur les bords* du Doubs.

Coste. — Un paysage : il représente un lac *enrichi* de fabriques.

Gadbois. — Paysage représentant une soirée d'Young. Il montre à sa fille un groupe d'Œdipe et d'Antigone, et *semble* lui dire : « Chérissons-nous comme ils s'aimaient ! »

Lecomte.— Louis XIV et Mlle de La Vallière. Le roi, se trouvant seul avec Mlle de La Vallière, lui parle pour la première fois de l'amour qu'il ressent pour elle. Dans cette circonstance, il tient *continuellement* son chapeau à la main, malgré le mauvais temps.



GENTILHOMME DU TEMPS DE HENRI III
Tableau de M. Meissonier.

Lejeune. — Bataille des Pyramides, le 2 thermidor an VI... Les arbres du pays sont le citronnier, le palmier, le sycomore, le figuier, le bananier, le *melon*, etc.

Trezel. — La mort de Marc-Aurèle. Il est représenté sur son lit, donnant des instructions à Commode, son fils. On a cherché à exprimer dans l'attitude du jeune homme *le désir de régner*.

Scholl. — Pensée sur la brièveté de la vie : Un enfant ayant encore un pied dans le berceau est déjà appuyé sur son tombeau. *L'intervalle* entre la naissance et la mort, quelque court qu'il soit, est toujours *parsemé d'épines*

Mlle Gérard. — Une jeune femme venant de recevoir une lettre de son époux. Son père cherche sur un globe la distance d'où la lettre est partie.

Parant. — S. A. S. la princesse d'Aremberg, *en mélancolie*.

Duhen. — L'Arracheur de dents, *paysage*.

UN VASE DE ROSES

Pour accompagner le beau tableau de M. Reignier, dont on a la gravure sous les yeux, tableau qui emprunte son actualité à la saison où nous sommes, la saison des roses, nous allons dire quelques mots de cette reine des fleurs, si charmante et si décorative que les femmes et les artistes aiment à en parer leur beauté ou leurs œuvres.

On assure que Marie de Médicis, Italienne très-nerveuse, on le sait, se trouvait mal à l'aspect d'une rose même peinte; mais, par contre, on affirme que Henri IV était éperdument amateur de cette même fleur, dont il faisait cultiver les plus belles espèces



VASE DE ROSES

Tableau de M. Reignier.

dans le parc du pavillon de la belle Gabrielle à Bourg-la-Reine. On peut croire sans peine que l'époux vert-galant de Marie de Médicis ait eu beaucoup de goût pour la fleur qui orne excellemment les attraits du sexe qu'il adorait.

Quant au cas de la reine florentine, on peut le regarder comme unique dans les nombreuses variétés des affections nerveuses, car aucune plante n'a été de tout temps, comme la rose, l'objet de la prédilection du beau sexe.

C'est à Paris et aux environs que se pratique avec un succès sans égal la culture du rosier. On connait l'ancienne réputation qu'avait acquise Fontenay-aux-Roses, réputation qui a bien pâli depuis un certain temps, mais qui a été reconquise par le village de Puteaux, où les habitants se livrent avec grand profit, dit-on, à la culture de cet arbuste.

On voit du reste, dans les parcs et jardins de Paris, publics ou privés, et dans son voisinage, toutes les espèces de roses, qu'on peut évaluer cer-

tainement à deux cents. Les variétés de ces espèces ont été et continuent d'être tellement multipliées qu'elles sont devenues et deviennent chaque année de plus en plus innombrables. On est sûr de n'être pas taxé d'exagération en fixant à trois mille le nombre des variétés de roses.

La rose, qui de nos jours a atteint, par les soins dont elle est l'objet, une perfection extrême soit dans sa forme, soit dans ses nuances, était aussi très-soigneusement cultivée dans les temps les plus reculés. Les Grecs, les Romains, les Syriens, les Chinois, les Indiens ont eu les roses en prédilection.

Les Grecs et les Romains entouraient de guirlandes de roses les statues d'Hébé, de Vénus et de Flore.

La reine des fleurs a vu passer les siècles, toujours chantée par les poëtes, toujours l'emblème de la grâce, de la beauté et de l'amour. On sait que c'est en pensant à elle et à une jeune fille dont on pleurait la mort que Malherbe laissa tomber de sa lyre la plus touchante de ses admirables strophes.

La rose a fourni des inspirations à tous les arts. L'architecture l'a imitée dans ses plus élégantes ornementations : les roses et les rosaces; la peinture s'est étudiée à reproduire ses couleurs; elle est le modèle des essais à l'aquarelle qui figurent dans l'album d'une jeune fille, et c'est à la rose que nos industries des tissus de luxe, des broderies, des tapis, des toiles, des papiers peints, des impressions sur étoffes, se sont principalement adressées pour composer leurs plus gracieux dessins.

La danse voit ses jeux briller quand les jeunes filles mettent un bouquet de roses à leur corsage. La religion embellit ses fêtes par les touffes de roses qui couvrent l'autel de Marie et par des roses effeuillées que l'on répand sur le sol où passe le Saint-Sacrement.

Enfin la rose, que la mythologie fit naître de ce que la beauté a de plus substantiel, du sang de Vénus, restera toujours pour la femme le plus bel ornement de son sein et de sa chevelure.

Faut-il rappeler les gracieux dictons et proverbes dont la rose est le terme de comparaison? Les roses du premier âge, — la rose du village, — l'aurore aux doigts de rose, — être sur un lit de roses, — voir tout couleur de rose, — tout n'est pas roses en amour, — il n'y a point de roses sans épines, — découvrir le pot aux roses, etc.

La littérature, la poésie, la musique se sont associées à toutes les époques pour célébrer et immortaliser la rose.

Dans les productions modernes, on trouve : *la Rose enchantée*, poëme en allemand; — *la Rose du Liban*, poëme en anglais; — *la Rose, ou les Jardins de l'hymen*, opéra-comique de Piron et de Rameau; — *Rose blanche et Rose rouge*, opéra de Gaveau; — *la Rose de Péronne*, d'Adolphe Adam; — *la Rose de Florence*, opéra représenté à la rue Le Peletier il y a vingt ans; — *les Roses jaunes*, comédie en un acte, d'Alphonse Karr. — Citons enfin, sans tenir compte de son rang chronologique, *le Roman de la Rose*, non *le Roman de la Rose*, opéra en un acte, représenté au Théâtre-Lyrique en 1857, mais le fameux poëme allégorique dont la première partie est contemporaine de saint Louis, et dont il a été tant parlé à cause de ses allégories galantes, de ses détails ampoulés, de ses descriptions ingénieuses. Rappelons, en finissant, qu'une édition de ce roman, celle de Clément Marot (1529), a été vendue 1,525 fr. à l'hôtel Drouot il y a quelques jours. Il existe encore d'autres éditions fort recherchées : une, entre autres, qui date de 1538, et une de 1813.

SALON DE 1877

—

LE GENRE

Le genre a des allures plus modestes que les années précédentes; il participe de la médiocrité qui plane comme un voile de tristesse sur l'ensemble des ouvrages du Salon. Cependant, c'est encore là que nos peintres conservent une certaine supériorité. Il est même quelques nouvelles recrues dont l'art véritable peut s'enorgueillir : ce sont, pour la plupart, des échappés de la grande peinture; le talent honorable dont ils avaient fait preuve en opérant sur une vaste échelle s'est pour ainsi dire condensé, et, s'il était permis d'employer une formule géométrique, je dirais que leur mérite est inversement proportionnel au carré de leurs ouvrages.

Pas plus en art qu'en politique, il n'est facile de « faire grand »; nous l'avons appris et nous l'apprenons tous les jours à nos dépens.

Les **Néo-Grecs** ont à leur tête un peintre d'une réelle valeur : M. Alma-Tadéma. Il expose cette année *Une Audience chez Agrippa* qui n'est pas seulement une curieuse peinture, comme cet archéologue très-précieux en avait fait jusqu'à ce jour, mais une bonne peinture. Certains morceaux sont de premier ordre.

M. H. Leroux, au contraire, peintre assermenté des vestales, n'est même pas, cette fois-ci, un recommandable archéologue. Autant dire que son tableau des *Danaïdes* est absolument manqué, car cet estimable artiste n'a jamais brillé par des qualités de facture. Nous lui connaissions cependant un certain goût d'arrangement : il nous faut en constater l'absence dans son tableau. Cette double file des Danaïdes marchant en rangs d'oignons vers le puits insatiable a même quelque chose de ridicule qui nous surprend d'un homme aussi sérieux, et nous afflige.

M. Heullant continue à accommoder l'antiquité aux confitures; aussi les amateurs de sucreries trouvent-ils son *Aspasie* fort appétissante : je ne suis pas du nombre et je le regrette d'autant plus vivement que les qualités gracieuses et élégantes de cet artiste ne me laissent pas indifférent.

M. Émile Lévy, qui a ces mêmes qualités à un degré plus élevé, vient de faire le plongeon dans la

Meta sudans (fontaine où les lutteurs sortant du cirque se livraient à des ablutions). Les jolis jeunes gens de sa connaissance qui ont bien voulu dépouiller leur complet *petit-crevé*, pour poser en Romains, manquent de galbe dans cet emploi. On les entend tousser et les personnes compatissantes cherchent dans tous les coins du tableau s'il n'y aurait pas quelque bonne *gâteuse* à jeter sur leurs chétives épaules. — La gâteuse, chacun le sait, est cette horrible houppelande à sous-pieds dont les gens à la mode ont affligé nos regards pendant ce dernier hiver : je crois inutile d'indiquer à quels besoins répond ce vêtement.

Pas très-heureux non plus M. Jules Lefebvre, avec sa *Pandore* : les hanches et la tête manquent vraiment de noblesse, aussi la petite curieuse n'excite-t-elle qu'une médiocre curiosité.

Les **Orientalistes** nous montrent quelques bonnes toiles.

La *Porte du sérail* (qui serait mieux appelée porte du harem), de M. Lecomte du Nouy, ne manque que d'un peu de souplesse pour être un tableau très-remarquable. La scène bien composée, bien dessinée, a un grand caractère de vraisemblance, et les types sont parfaitement observés ; la figure du chef des eunuques, un vieux nègre portant une veste de satin rose, a toutes les qualités d'une excellente peinture ; et cependant l'ensemble laisse froid, parce que M. Lecomte du Nouy se souvenant trop de son maître, M. Gérôme, sculpte ses personnages dans l'ivoire.

M. Pasini a deux charmants tableaux, un surtout, la *Cour d'un vieux conak* (résidence d'un gouverneur en Asie-Mineure). Le *Quai près de Constantinople*, très-habile également et très-fin, produit un peu trop l'effet de pains à cacheter juxtaposés.

Une barque engravée sur les bords du Nil, une *Dahabieh*, pour l'appeler par son nom, fait regretter la mort de celui qui l'a peinte, ce pauvre Léon Belly dont les *Beaux-Arts* parlaient dernièrement. M. Guillaumet expose un *Marché arabe* qui ne vaut pas ses précédentes toiles ; quant à M. Huguet, son tableau algérien a le tort grave de rappeler maint ouvrage de Fromentin avec trop de fidélité.

Les toiles de MM. Berchère, Brest (un paysage du Bosphore), Auguste Bouchet et Beyle ne peuvent être passées sous silence, quoiqu'il n'y ait pas grand chose à en dire.

Je rangerai enfin dans les Orientalistes M. Vannutelli, qui a peint avec autant d'esprit que d'éclat *Une Procession à Venise*. Venise n'est-elle pas le commencement de l'Orient ?

Une seule chose me gâte ce charmant tableau. M. Vannutelli a précisé avec excès l'ombre d'une rampe projetée par le soleil sur les marches d'un escalier. Cette ombre devient presque une réalité. Rien de plus facile que d'atténuer ce détail, et il n'y aura plus qu'à admirer la belle ordonnance de l'ensemble, l'éclat et la gaîté du coloris.

M. Jourdain a également surpris à *Venise* le secret d'un bon tableau. Sa promenade en gondole est toute moderne ; le peintre a vu la reine de l'Adriatique il y a quelques mois seulement, et, laissant de côté toute la pacotille vénitienne de convention, il n'a eu d'autre ambition que de chercher à être sincère. Grâces soient donc rendues à MM. Vannutelli et Jourdain d'avoir eu le courage de laisser de côté les « flots bleus » et les sérénades ! nous sommes las des faiseurs de romances.

Les **Militaires**. Je n'apprends rien à personne en disant que M. Detaille est un des meilleurs portraitistes de nos soldats, que M. Dupray excelle à rendre la physionomie des grandes manœuvres, enfin que M. de Neuville sait conduire une action militaire comme personne ; je ne trouve cependant pas autre chose à écrire à propos de leur exposition de cette année. Ils ont beaucoup de talent, mais c'est toujours la même chose. Le *Salut aux blessés* de M. Detaille me choque à d'autres points de vue. A quoi bon venir mettre sous les yeux des vaincus un spectacle de ce genre? Montrez-nous divers épisodes de nos défaites, nous ne nous en plaindrons pas, car il est bon de se souvenir ; mais, par grâce, ne tentez pas de caresser cette fibre chauvine qui déjà nous a joué de si vilains tours, et laissez aux poëtes de café-concert le triste privilége de découvrir des lauriers sous nos ruines. Ce n'est pas mentir à l'histoire que de faire défiler devant un état-major français une demi-douzaine de prisonniers prussiens, mais ce spectacle n'a réellement rien de réconfortant, car il évoque le souvenir de nos armées captives en Allemagne.

J'aime mieux porter mes regards sur le tableau de M. de Neuville et, quoique la mise en scène soit un peu théâtrale, j'y retrouve au moins une traduction fidèle non-seulement d'un épisode, mais du caractère général de cette malheureuse guerre de 1870. Que voyons-nous, en effet, dans cette *Passerelle de la gare de Styring* — bataille de Forbach? Nos braves troupiers accueillis, à la descente du train, par une fusillade bien nourrie que dirigent contre eux les Allemands soigneusement abrités derrière les bâtiments de la gare.

Voilà comment il faut écrire l'histoire de la dernière guerre.

Si la vérité est quelque chose en art, on doit tenir plus de cas que ne l'a fait le jury d'un tableau de M. Raoul Arus : *Une Étape de cavaliers*. Certes, la peinture est un peu maigre, mais quelle justesse dans l'aspect général, et comme ces silhouettes de dragons sont intelligemment dessinées ! Le jury a encore perdu là une excellente occasion de prouver qu'il sait reconnaître le talent même quand il n'est pas revêtu de l'estampille de quelque atelier bien pensant. Monsieur Arus, que n'êtes-vous élève de M. Cabanel?...

Le tableau de M. Berne-Bellecourt, *Dans la tranchée*, n'a pas le retentissement du *Coup de canon* qui a fait la réputation de cet artiste, mais il arrive fort à propos pour établir que le peintre n'est pas

mort du coup, comme de méchantes langues se plaisaient à le dire. Ce n'est pas un bon tableau comme exécution, mais c'est une histoire vraie, racontée par un homme sincère. Je décerne enfin, de mon propre chef, une médaille à M. Leblanc : avec un parti-pris de lumière un peu plus accusé, sa *Partie de tonneau* serait un excellent ouvrage.

Les **Farceurs** du Salon ne sont pas en verve cette année. M. Vibert, — dont le nom partage avec celui de l'excellent Hyacinthe du Palais-Royal le privilége d'exciter le rire, — M. Vibert se fait de plus en plus lourd. Il raconte moins bien, et ses deux nouvelles charges : *le Nouveau Commis et la Sérénade*, laissent le public un peu froid.



LE PORTRAIT DU SERGENT

Tableau de M. Meissonier (1875).

Quant à M. Simon Durand qui peint comme raconte un commis-voyageur, mais dont les histoires étaient toujours assaisonnées d'un bon esprit gaulois, le monsieur au nez formidable qu'il a portraituré *Entre la poire et le fromage* étonne peut-être, mais son infirmité n'amène qu'un sourire de compassion.

Il y a de jolies choses dans la *Pupille du suisse* de M. A. Lambron : la jeune fille que ce fonctionnaire embrasse si tendrement sous le porche de l'église est rayonnante de grâce juvénile. Attendons-nous pour ce tableau à un grand succès de photographie.

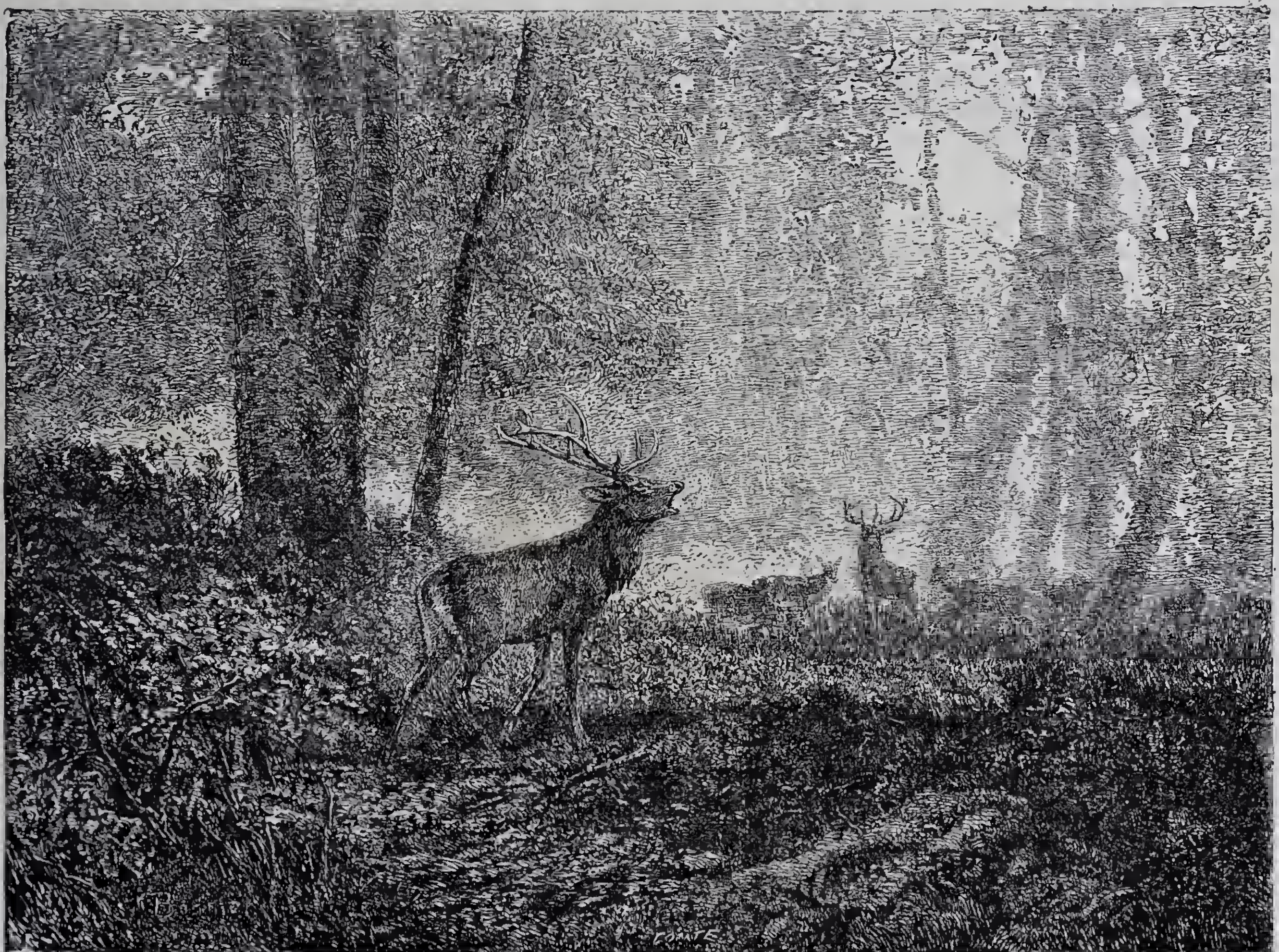
M. Leo Herrmann excite moins la curiosité avec le *Scandale du jour* qu'il ne le fit avec sa *Bonne Histoire* de l'an dernier, et pourtant son petit tableau à les mêmes qualités de précision et de finesse bourgeoises, et le cuisinier qu'il représente lisant le journal se désopile la rate avec le même entrain que les deux curés si admirés du public en 1876. D'où vient cette indifférence relative? De ce que M. Herrmann ne varie pas assez son répertoire.

Un gros farceur encore que ce M. van Beers, et c'est dommage, car il a de remarquables qualités du peintre : il expose *Un Auto-da-fé* et un long ruban de toile où sont figurées les *Funérailles de Charles le Bon*, deux brillantes tapisseries plutôt que des

tableaux. Gageons que l'artiste se montrera bien sage l'an prochain; le coup de tam-tam a produit son effet; on a l'œil sur lui.

Les **Historiens de Paris** racontent toujours avec esprit et surtout avec sincérité notre capitale moderne et s'es habitants. Je ne reviendrai pas sur le *Saint-Philippe-du-Roule* de M. Béraud; j'ai dit tout le bien que j'en pensais, malgré les dédains du jury des récompenses. M. Gœneutte nous montre *l'Appel des balayeurs* devant l'Opéra, et *le Boulevard Rochechouart*, deux toiles lumineuses et vraies. Quant à M. de Nittis, le maître de cette petite école, son *Paris vu du Pont-Royal* ne nous choque que par quelques fautes de perspective, mais c'est bien là le ciel, l'atmosphère et les habitants de notre Paris traduits en peinture par un artiste des plus délicats doublé d'un homme d'esprit, — *rara avis.*

M. Mols, un bon peintre flamand, connaît mieux Anvers que Paris : son *Quai du Louvre* a de réels mérites de facture, mais il manque un peu de ce caractère topique qui est si remarquable dans les



PRÉLIMINAIRES DE COMBAT

Dessin de M. Karl Bodmer, d'après son tableau du Salon.

ouvrages de MM. Béraud, de Nittis, Gœneutte et enfin de M. Luigi Loir, dont le *Coin de Neuilly au crépuscule*, a eu un très-vif succès.

Les **Espagnols** seraient bien malades si M. Worms ne venait à leur secours. La *Fontaine du taureau à Grenade* et la *Fleur préférée* sont deux des meilleurs tableaux qu'ait produits cet excellent artiste un instant égaré dans le camp des caricaturistes à la suite de M. Vibert. Sa peinture est plus gaie que d'habitude et son dessin toujours aussi correct.

M. Gonzalez se repose sur ses lauriers de l'année passée. Les *Cadeaux de noces* nous font l'effet d'une étoffe de soie à personnages : il n'y a ni relief ni perspective et le peintre ne paraît pas se rendre compte de la relation des valeurs. C'est décidément une toile à plier soigneusement en fichu espagnol : à ce titre, elle peut faire elle-même un joli cadeau de noces.

Parmi les **Costumiers**, je constate avec plaisir la chute de M. Firmin-Girard : l'énorme succès de son *Quai aux Fleurs* de l'an dernier avait écœuré tous les hommes de goût. Si l'on veut savoir où mène cette peinture à outrance de l'infiniment petit détail, on n'a qu'à regarder le *Montreur d'ours* de cette année. C'est un vilain désordre de clous à têtes coloriées, sans intérêt pour l'œil non plus que pour l'esprit. Nous n'aurons pas, cette fois-ci, acheteur à 80,000 francs; je ne sais même pas si l'exploitation photographique du tableau sera bien fructueuse.

M. Kaemmerer est un artiste vraiment élégant et vraiment spirituel; si la lumière était moins diffuse dans sa *Partie de crochet*, nous n'éprouverions aucune fatigue en la regardant, et notre plaisir serait sans mélange.

Quel calme, quelle suavité d'impression, au contraire, dans cette *Fin d'octobre* de M. Duez ! Une jeune élégante, sa mère et sa fille, profilant leurs toilettes bleues sur les eaux grises de la mer: avec ces éléments, on fait une toile charmante quand on a comme M. Duez un sentiment exquis de l'harmonie des colorations.

Avec des qualités tout autres, M. Poirson a su tirer un excellent parti d'une scène analogue : *la Jetée de Trouville* au moment de l'arrivée d'un bateau à vapeur. L'ensemble est moins un, moins tranquille que dans le tableau de M. Duez, mais les détails sont intéressants et il y a là de très-séduisantes figures de jeunes Anglaises.

M. Émile Adam est amusant et bien renseigné dans *la Leçon de danse :* le costume et le mobilier du premier empire y sont rendus peut-être avec une fidélité trop égale, mais sans nuire à l'effet général du tableau. C'est une honnête peinture dans un genre un peu vieillot qui ne diminue pas son mérite.

Il y a bien des qualités également, mais moins d'expérience, car le peintre est un tout jeune homme, dans *Une Fête intime chez le Régent*, de M. Moreau, de Tours, déjà cité à propos de la grande peinture.

Le *Dîner chez Molière à Auteuil*, de M. Gaston Mélingue, est un bon tableau qui a seulement contre lui les dimensions exagérées du cadre. Le genre se complaît dans des toiles moins vastes. Le mérite d'exécution n'en est que plus réel, puisque le peintre a eu à surmonter des difficultés supérieures, et nous devons tenir compte de cette considération ; cependant, avant toutes choses, il faut examiner dans une œuvre d'art si elle atteint pleinement son but : la peine ne compte pas.

La Visite de condoléance de M. Léon Goupil est correctement dessinée et proprement peinte. Mais c'est une œuvre guindée, glaciale ; autant en dirai-je des toiles de MM. Willems et Goubie, heureux du reste de penser que mes critiques anodines n'empêcheront pas ces messieurs de vendre fort bien leur peinture.

Voici enfin, au hasard de la plume, les ouvrages dignes de remarque, que l'on ne peut faire rentrer dans aucune des variétés que comporte le genre, ou du moins dans notre classification, et qui offrent cependant un réel intérêt :

Deux scènes de mœurs populaires prises à Venise par M. van Haanen; une gracieuse fantaisie enfantine : l'*Inondation* de M. Verhas ; une bonne grande toile, lumineuse et aérée, largement peinte : *le Retour du baptême* de M. Salmson ; une excellente étude de Bretons ; *la Famille de Jean le Boiteux,* peinture sincère jusqu'à la brutalité de M. Raffaelli qui sait être fin et délicat à ses heures, témoin son petit tableau : *Une Charmeuse nègre ;* deux toiles traitées avec un rare bonheur de coloris et une audace couronnée de succès par M. Liebermann ; *les Gaillards* de M. Oyens, qui a pensé à Daumier sans oublier Henry Monnier ; *Un Cabaret à la campagne en Pologne* par M. Chelmonski qui s'était montré plus heureux l'an dernier ; de trop jolies Italiennes de M. de Coninck ; une aussi poétique qu'inconsistante *Muse des bois* de M. Hébert, peinture d'outre-tombe d'un charme inquiétant ; les Bateaux de MM. Butin et Lepic ; de vaporeuses Alsaciennes de M. Jundt ; *la Glaneuse* de M. G. Breton ; un grand tableau dont les mérites d'école ont été à juste titre récompensés par le jury : *Après la tempête* de M. Guillou ; *le Pèlerinage* de M. Lhermitte, peinture un peu trop austère, mais qui séduit par sa sincérité et par de remarquables qualités de dessin ; *les Tambours de la République* de M. Jimenez et *la Coquette* de M. Hublin ; le *Bougival* de M. Jourdain qui peint les bords de la Seine et les Parisiens avec autant de vérité et de charme que le grand canal de Venise et les processions ; les sujets empruntés au XIIIe siècle, de M. Laugée, et l'amusant bric-à-brac que M. Motte invente à propos de l'histoire de *Samson et Dalila.* M. Bridgman a traité avec plus de sérieux et surtout en meilleur peintre un sujet qui relève également de l'archéologie : *les Funérailles d'une momie.* Nous croyons que ce jeune élève de M. Gérôme fera parler de lui.

J'ai certainement oublié beaucoup d'hommes de talent dans la peinture de genre : qu'ils veuillent bien me le pardonner et s'en prendre à ceux de leurs confrères dont les œuvres sans mérite encombrent le salon et lassent la patience des chercheurs les mieux intentionnés.

Dans ce numéro, nous donnons un dessin de M. Karl Bodmer d'après son tableau : *Préliminaires de combat.* Nul mieux que cet artiste ne comprend la poésie des bois; les mœurs des animaux qui les habitent n'ont pas de secret pour lui, et il raconte avec un charme et une élégance exquise.

ALFRED DE LOSTALOT.

(A suivre.)

LES DÉCOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES

DU BOULEVARD SAINT-MARCEL

Le bourg Saint-Marcel avait beaucoup de ressemblance avec le bourg Saint-Germain. Comme ce dernier, il s'était formé en dehors de l'enceinte de Philippe-Auguste, avait pris le nom d'un saint évêque de Paris, et possédait une sorte d'enceinte monastique, le cloître où s'élevait la collégiale Saint-Marcel, ainsi que la petite église de Saint-Martin. L'une et l'autre étaient situées près la rive gauche de la Seine, c'est-à-dire dans la partie où campaient les Romains, ayant pour les défendre contre les invasions des Barbares le cours du fleuve qui formait une sorte de large fossé ainsi que l'*oppidum* ou place d'armes,

qui est devenu la Cité. Le bourg Saint-Marcel n'était point assis sur un monticule, comme celui de Saint-Germain ; mais il était doublement couvert par la petite rivière de Bièvre et par les marais submersibles dont elle était alors entourée.

Autre point de ressemblance : toutes deux avaient leur nécropole ; on enterrait autour des deux basiliques, à l'ombre des sanctuaires élevés en l'honneur de saint Germain et de saint Marcel ; et ces sépultures chrétiennes n'avaient fait que continuer un cimetière païen établi, selon la coutume, en dehors de la ville.

La destruction du paganisme et l'invasion des Barbares eurent pour conséquence la ruine des monuments situés aux abords des cités. D'une part, le culte victorieux supprima les temples, les cippes, les stèles et jusqu'aux bornes militaires portant des signes de paganisme. Les édifices de cet ordre devinrent des carrières où chacun allait prendre les matériaux qui lui étaient nécessaires. A Paris, les Arènes, découvertes il y a peu d'années et très-voisines du bourg Saint-Marcel, furent très-probablement exploitées pour les constructions de ce bourg.

On en a eu la preuve chaque fois qu'on a fouillé les environs de la vieille basilique Saint-Marcel, édifice vénérable détruit au siècle dernier et dont il ne reste aujourd'hui que quatre piliers en maçonnerie ayant fait partie d'une tour de construction mérovingienne ou carlovingienne. Ce débris informe est situé aujourd'hui presque à l'angle de l'avenue des Gobelins et du boulevard Saint-Marcel. Avant le percement des grandes voies qui ont complétement changé l'aspect de cette région, les restes dont il s'agit étaient enclavés dans des maisons privées et marquaient le centre du cloître, dont les traces étaient encore très-apparentes il y a dix ou douze ans.

Les terrains à bâtir situés en bordure des deux grandes voies occupent précisément l'emplacement de la nécropole gallo-romaine et mérovingienne de Saint-Marcel. En creusant les fondations des maisons modernes, on a découvert de nombreux sarcophages, les uns en plâtre estampé, comme ceux dont on constate l'existence autour de la basilique de Saint-Germain-des-Prés, les autres en pierre de taille arrachées, pour la plupart, à des édifices antérieurs. Des fûts de colonnes, des bornes militaires, des fragments d'architraves, des parties d'entablement ont été utilisés pour les sépultures : on a creusé ces pierres provenant d'un édifice païen pour y ensevelir un cadavre chrétien ; on y a placé la croix à côté d'autres symboles ; et quelquefois on a laissé subsister le nom d'un empereur ou d'un prêtre païen à côté du signe de la Rédemption.

Deux découvertes de ce genre sont venues s'ajouter à celles qui se font depuis quatre ou cinq années, sur le même emplacement. M. Adrien de Longpérier en a entretenu l'Académie des inscriptions, et M. Vecquer, chargé de la surveillance archéologique des chantiers de la ville de Paris, en a fait l'objet d'une conférence à la Bibliothèque nationale. Si de nouvelles trouvailles se produisent, nous les porterons à la connaissance de nos lecteurs.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

Le suicide chez les peintres.

A propos du suicide de Charles Marchal déjà oublié, hélas ! car l'oubli va plus vite encore que les morts : « Dieu merci ! le suicide est peu usité chez les peintres, » dit M. Philibert Audebrand. C'était une remarque faite par Vasari ; c'est une observation qu'a renouvelée Stendhal.

Pour ne parler que du temps où nous sommes, la société française n'a guère été attristée que deux ou trois fois par la mort volontaire d'artistes d'un talent réel.

Cependant l'histoire raconte que le combat de la vie a été rude pour les plus illustres. Sans remonter bien haut, Géricault a été plus pauvre qu'il n'a été possible de le dire, puisqu'il était forcé d'aller lui-même à la fontaine, faute de pouvoir donner deux sous à un porteur d'eau.

Dans un autre ordre de faits, Eugène Delacroix a été vingt ans insulté, moqué, rejeté, et, par bonheur, celui-là avait son pain sur la planche. A peu près dans le même temps, Théodore Rousseau et Millet le paysagiste ne sont arrivés à la réputation et ne sont sortis de la gêne que tardivement et à travers mille épreuves.

Entre autres, je me rappelle Chintreuil. — Craintif, nerveux, malade, il n'a vécu que par le dévouement d'autrui. — J'en passe, vous le savez bien, et des plus vaillants.

Un jour, en 1836, le baron Gros s'est noyé dans la Seine.

Qui ne connaît son œuvre, ne fût-ce que par fragments : les *Pestiférés de Jaffa*, la *Bataille d'Eylau*, les peintures murales du Panthéon, cinquante autres pages ? Pourquoi a-t-il voulu mourir ?

Est-ce parce que, sa main glacée par l'âge, n'était plus que mal assurée en tenant le pinceau ? Dans l'*École des journalistes*, comédie injuste, très-justement refusée par le Théâtre-Français, à l'instigation de M. Thiers, Mme Émile de Girardin a insinué que le baron Gros s'est arraché à la vie à cause d'un feuilleton trop âpre, et parce qu'on lui répétait trop le mot que Gil Blas avait dit à l'archevêque de Grenade. Le vieillard s'était découragé, tout rayonnant de gloire.

Il y a bien plus de mystère encore dans la fin de Léopold Robert. On se rappelle que celui-là s'est noyé dans cette mer Adriatique qu'il a décrite sur ses toiles. Mais pourquoi a-t-il renoncé à vivre ? Dans l'*Histoire de ma vie*, Georges Sand, qui l'a rencontré à Venise, lieu du suicide, paraît supposer que c'est parce que le peintre des *Moissonneurs* ne se trouvait pas assez applaudi. On l'oubliait trop et trop vite ! D'un autre côté, les légendes d'atelier parlent d'un amour incompréhensible, d'une jeune et belle princesse convoitée sans le savoir et laissant l'artiste mourir sans le vouloir. Mais qui sait si cette histoire n'est pas une fable ?

En tout cas, il fallait vaincre, il fallait vivre !

Le prix de 20,000 francs.

Le prix biennal de 20,000 fr., qui est attribué cette année aux beaux-arts, vient d'être décerné à M. Chapu, l'auteur de *la Pensée* et de la statue de Berryer, exposées au Salon de cette année, et qui lui ont déjà valu la médaille d'honneur de sculpture.

Tant d'honneurs et de profits paraîtraient excessifs, si M. Chapu n'avait fait l'an dernier la délicieuse figure de *la Jeunesse* qui décore le monument de Henri Regnault, à l'École des beaux-arts.

Le Salon à la lumière électrique.

On a fait dernièrement, dans une des salles de peinture au Salon, un essai d'éclairage par la lumière électrique. Sans nous prononcer définitivement sur les résultats, puisque d'autres essais doivent être tentés qui feront peut-être disparaître certains inconvénients, nous croyons qu'il ne faut pas s'attendre à une réussite complète. La lumière pourra être ramenée à des colorations plus douces pour l'œil, mais le rapprochement forcé du foyer nous semble un obstacle insurmontable à l'égale diffusion de ses rayons.

L'éclairage au moyen de l'électricité présente les mêmes défauts qu'on a toujours reprochés à la lumière artificielle en général, et les plus graves sont le manque de sincérité et la brutalité. Il fait valoir plus que de juste les violences du pinceau, et, par contre, dévore toutes les délicatesses.

Il paraît qu'on aurait l'intention d'appliquer ce système à l'éclairage de la section des beaux-arts pendant la durée de l'Exposition universelle.

ÉCOLE FRANÇAISE DU XVIIIe SIÈCLE



LA LECTURE DE LA BIBLE

Tableau de GREUZE.

La statue de Mgr Darboy.

On vient de placer dans une chapelle de Notre-Dame la statue de Mgr Darboy, archevêque de Paris.

Ce monument, qui est dû au ciseau de M. Bonnassieu, représente le prélat debout, appuyé sur le mur de la prison où il reçut la mort.

Le musée de Moulins.

Dans une de ses dernière séances, le conseil municipal de Moulins a entendu la lecture d'une lettre par laquelle M. Doumet-Adamson donne à cette ville un musée valant plus de 1 million, à charge de construire une salle pour contenir ces richesses.

Le conseil a accepté le don et a nommé une commission chargée de rechercher les voies et moyens pour installer ce musée.

Par ce don généreux, la ville de Moulins sera une des villes de France ayant un des plus beaux et des plus remarquables musées de province.

Collection Forster.

A Londres est en ce moment exposée au musée de South-Kensington la collection de manuscrits, de livres et de tableaux laissée par John Forster, le biographe de Dickens, de Goldsmith et de Swift, et léguée par lui à la nation anglaise. Dans cette collection, composée de 19,000 volumes, on remarque entre autres curiosités une édition des voyages de Gulliver, avec des corrections autographes de Swift ; la série des lettres de Garrick, en original, parmi lesquelles beaucoup d'inédites ; presque tous les manuscrits de Dickens, y compris son dernier roman ; enfin des manuscrits de Burns, de Bulwer, de Douglas-Jerrold ; des lettres de Nelson, de Wellington, etc. Parmi les tableaux, il y en a de Reynolds, de Landseer et autres.

ARTISTES CONTEMPORAINS

ERNEST MEISSONIER

— SUITE —

Nous avons dit que Meissonier pouvait faire autre chose que ce qu'il fait si bien. Vous rappelez-vous ce sinistre petit tableau qui renfermait en une bordure de quelques pouces toute l'épouvante des guerres civiles? Si vous l'avez vu, il doit s'être gravé ineffaçablement dans votre mémoire. Cela représentait une barricade après les journées de juin. A l'entrée d'une de ces ruelles étroites de l'ancien Paris, où l'émeute bâtit ses forteresses, s'écroulait un amoncellement de pavés bouleversé par les boulets; au delà s'enfonçait la rue sombre, muette, déserte, avec ses façades noires éraillées de projectiles et montrant les cicatrices toutes fraîches du combat; partout une solitude de mort; pas une tête aux fenêtres, aucun passant furtif rasant la muraille pour regagner sa demeure. Au premier plan, un soulier perdu échappé au pied d'un cadavre; c'était le seul personnage du tableau, si l'on peut s'exprimer ainsi. Rien n'était plus tragique que cette chaussure avachie, éculée, où la poussière de la lutte séchait sur la boue du ruisseau; l'aspect du mort eût été moins terrible cent fois; ce soulier, rendu avec cette imperturbable netteté de détail que Meissonier apporte à ses œuvres, vous faisait venir le froid dans le dos; il disait l'existence du malheureux qui l'avait traîné jusque-là à travers les fanges de toutes les misères pour l'abandonner au milieu d'une flaque de sang. La finesse de la miniature appliquée à l'horreur de la réalité produisait l'effet le plus étrange dans ce tableau, plus vrai et plus détaillé qu'une photographie. Comme sur ce toit d'un paysage de Delaberge, où chaque tuile était un portrait, chaque pavé de la barricade avait sa physionomie particulière : on sentait qu'il avait posé.



MONSIEUR POLICHINELLE
Par M. Meissonier

Le sujet nuisit sans doute au succès du tableau, car il est rare qu'on en parle lorsqu'on cite les chefs-d'œuvre de Meissonier; là cependant il fut profondément original et dota l'art d'une terreur nouvelle : la terreur exacte. Mais le goût du public obligea le peintre à reprendre ses thèmes habituels.

Quoique la vogue l'enferme dans les intérieurs, Meissonier ne craint pas le soleil, et il peut peindre au grand jour; nous n'en voulons d'autre preuve que ses *Petits Joueurs de boule* sous Louis XV, un délicieux tableau grand comme un dessus de tabatière, et qui semble commandé pour le cabinet du roi de Lilliput. Un gai rayon, tombant d'un ciel bleu pommelé à travers le feuillage des arbres, jette sa lueur tachetée d'ombre sur une allée où fourmille tout un monde de figures microscopiques. Les joueurs de boule sont en manche de chemise, les spectateurs en habits de printemps de couleurs claires et tendres. On est véritablement en plein air, sous cette lumière crue et blanche qui ne ressemble en rien à la pénombre mystérieuse de l'atelier, dont trop souvent les peintres assombrissent même les sujets extérieurs. Rien n'est plus difficile à rendre que ce jour diffus, et Meissonier y a réussi, sans artifice, sans repoussoir. Nous ne parlons pas de la prodigieuse sûreté de main qu'il a fallu pour piquer avec un poil de martre les touches de sentiments, les réveillons de couleurs qui animent ces atomes humains. L'usure des chapeaux retapés, les raies des vestes, les boucles de culottes, le chinage des bas, tout se distingue. Chaque figure a son âge, son caractère, sa physionomie : on devinerait la profession de chacun de ces bonshommes.

Un point sur lequel il est bon d'insister, c'est que

le fini précieux de Meissonier vient du rendu ferme et net des objets réduits à une petite dimension, et non point d'un travail minutieux, fondu, pointillé, léché; il peint, au contraire, d'une façon large, par méplats, dans le sens des formes, avec des accents, des touches, des empâtements même, comme si ses figures étaient de grandeur naturelle. Seulement ces qualités sont ramenées à l'échelle de proportion, ce qui les concentre et les rend plus visibles. Telle main de joueur de contre-basse étonne par la prodigieuse finesse des détails. On y distingue les phalanges, les nerfs, les veines, jusqu'aux ongles. Avec un fort grossissement de loupe, elle paraîtrait peinte comme une main de Philippe de Champagne ou de Van-Dyck. Ce n'est donc pas en passant un mois à caresser un manche à balai, ainsi qu'on le rapporte de nous ne savons quel maître hollandais ou flamand, que l'artiste arrive aux admirables résultats qu'il obtient. Ses figurines sont toujours solidement construites, très-bien attachées, et dessinées avec une science qui manque souvent aux peintres de genre. Sa couleur offre des localités franches; elle est chaude, vigoureuse, sans faux brillants, sans patine prématurée et d'une gamme vraiment magistrale. Ce talent si fin est, en même temps, mâle et robuste. Peut-être même ne sacrifie-t-il pas assez aux Grâces. Il a banni presque absolument les femmes de son œuvre. Jamais une blonde servante ne verse la bière mousseuse à ces buveurs attablés, ou n'apporte sur un plateau ces frêles verres de Bohême où le vin des Canaries étincelle comme une topaze; jamais ces cavaliers d'une si fière tournure n'adressent de déclaration à une belle dame en jupe de satin blanc; jamais un modèle féminin ne pose dans ces ateliers, si riches d'objets d'art et de curiosité; jamais, près d'une de ces fenêtres à volets repliés, d'où tombe un jour si doux, une jeune fille ne tourne son rouet ou ne tire son aiguille. Nous ne connaissons de femmes de Meissonnier que quelques figurines qui animent la vue du parc de Saint-Cloud, les belles dames en costume du XVIe siècle écoutant les vers des poëtes dans le tableau intitulé *Concert*, les portraits de madame et de mademoiselle M***, et celui de madame T*** exposé au dernier Salon [1]. Nous ne nous expliquons pas bien cette réserve singulière de l'artiste qui se prive ainsi d'un tel élément de variété. La présence des femmes donnerait plus de charme encore à son œuvre, si intéressante déjà. Craint-il de n'en pas rendre la grâce délicate avec la même supériorité qu'il déploie dans la représentation plus accentuée de l'homme? Ces êtres mobiles et capricieux ne posent-ils pas assez patiemment? C'est ce que nous ne saurions dire. Nous ne pouvons que constater cette bizarrerie peu fréquente, nous le croyons, dans l'histoire de l'art.

En commençant cet article, nous disions que la faveur publique avait comme enfermé Meissonier dans un certain cycle de thèmes favoris, mais qu'en effet il était capable d'aborder des sujets plus variés, plus vastes, plus complexes, et il vient de le prouver d'une façon éclatante par son tableau de Solférino, attendu impatiemment et vainement au Salon de 1861. Meissonier peintre de batailles! Meissonier faisant concurrence à Horace Vernet, à Yvon et à Pils! Meissonier peignant des uniformes modernes! Cela déconcerte toutes les idées préconçues et désoriente l'admiration. On s'était si bien habitué à vivre avec lui dans ces intérieurs si calmes, si recueillis, si curieusement égayés d'accessoires charmants, vieux buffets, tapisseries antiques, vases de Chine, esquisses accrochées au mur, bons fauteuils Louis XIII ou à pieds de biche, parmi les cartons à dessin, les plâtres, les chevalets, les livres éparpillés, en compagnie de gens honnêtes, posés, laborieux, occupés à lire, à peindre ou à faire de la musique! Il va donc falloir maintenant quitter cette bonne petite existence intime et s'en aller à la guerre sur les pas de l'artiste.

Solférino est un grand tableau [1], proportionnellement à l'œuvre de Meissonnier: il a bien un pied de large sur huit pouces de haut; ce sont les *Noces de Cana* de son Salon carré.

L'empereur, placé un peu en avant de son état-major, inspecte le champ de bataille du haut d'une éminence qui s'escarpe et laisse voir en contre-bas une batterie d'artilleurs. En arrêt sur le bord du plateau, le cheval immobile dresse les oreilles au bruit du canon, et l'empereur se penche légèrement sur l'arçon de sa selle, comme pour accompagner le regard qu'il promène autour de l'horizon, étudiant, avec le sang-froid du capitaine, l'échiquier où se joue la formidable partie; rien n'est plus vrai, plus simple et plus digne que cette pose; aucune emphase, aucun apprêt et cependant l'œil va tout de suite à cette figure calme, sérieuse et pensive. Contenant leurs montures, qu'exaltent l'odeur de la poudre et les détonations de l'artillerie, les officiers de l'état-major attendent en silence le résultat de l'examen et les ordres qui peuvent leur être donnés; une curiosité respectueuse en fait tourner quelques-uns vers le chef, comme pour deviner sa pensée sur son visage impassible; d'autres restent dans leur position avec une passivité héroïque, ne préjugeant rien et prêts à tout faire. A quelques pas en arrière du groupe, on entrevoit le peintre lui-même qui a mis là son portrait comme pour attester par sa présence l'exactitude de la scène. Quelques cadavres d'Autrichiens, reconnaissables à leurs vestes blanches et à leurs pantalons bleus, s'aplatissent contre le sol, vers la gauche du panneau.

Ces lignes ne donnent qu'une faible idée de la chose décrite; mais il y a un art merveilleux dans l'arrangement de ce groupe équestre, dont tous les personnages sont des portraits et qui cause la sensation absolue de la réalité.

Qui se serait douté avant Solférino que Meissonier était un des meilleurs peintres de chevaux qu'on ait jamais vus? Ceux qu'il a prêtés pour mon-

1. Théophile Gautier a écrit cette étude en 1862.

1. Ce tableau est au musée du Luxembourg.

tures aux officiers qui entourent l'empereur sont dessinés et peints avec une science hippique, une justesse de mouvement, une certitude d'allure, une variété de robe, un sentiment de race dont nous ne connaissons pas d'exemple. Cuyp, Wouvermans, le Bourguignon, Vernet se trouvent dépassés du premier coup. Malgré l'extrême petitesse de ces coursiers de guerre hauts de quatre à cinq centimètres, on distingue le point visuel de leur œil, la boucle de la têtière, le chiffre de leur selle, le plus menu détail de leur anatomie et de leur harnachement; ce sont là sans doute des minuties, mais nous les mentionnons parce qu'elles ne dérangent en rien la largeur de l'ensemble ; on les aperçoit comme dans la nature, en y regardant de près.

On peut dire la même chose des personnages. Ils saisissent au premier aspect par la netteté de la silhouette, la vérité du geste, l'aisance de la pose et la franche allure militaire; en les examinant avec plus d'attention on découvre boutons, passepoils, aiguillettes, dragonnes, tous les détails d'uniforme, jusqu'à une croix d'honneur vue en perspective par la tranche sur la poitrine d'une figure au troisième plan.

En appliquant rigoureusement sa manière au tableau de bataille, Meissonier a produit une œuvre profondément originale, d'un caractère tout à fait nouveau et d'une vérité complète. Le ciel, le paysage, les horizons ont, avec une couleur solide et chaude, la sincérité irrécusable d'une épreuve daguerrienne. La patience arrive aux effets de l'instantanéité. Quel chef-d'œuvre que ce petit groupe d'artilleurs manœuvrant leurs pièces au bas du monticule! quelle activité, quelle justesse, quelle précision de mouvements! L'artiste a tout rendu, jusqu'à cet O de fumée qui flotte quelque temps après l'explosion devant la bouche à feu.

Il serait à désirer que Meissonier peignît de la sorte, non pas un salon, mais un cabinet de batailles; il ferait tenir une grande victoire dans un panneau où d'autres pourraient à peine encadrer une tête, car l'éloge qu'on applique à la nature, *maxima miranda in minimis*, devrait lui servir de devise.

Cet éminent artiste a mis dans la peinture de genre toutes les qualités sérieuses de la grande peinture. Il est un des maîtres de ce temps-ci qui peuvent le plus compter sur l'avenir, et dont les œuvres ont leur place assurée aux galeries entre les plus célèbres. Aussi l'Institut a-t-il fait acte de justice intelligente en l'admettant au nombre de ses membres : la perfection vaut l'idéal.

THÉOPHILE GAUTIER.

SALON DE 1877

LE PAYSAGE.

Je serai bref à propos de cette branche de la peinture. Au surplus, l'Exposition est-elle ici beaucoup plus faible que l'an dernier. Je n'ai pas à revenir sur les tableaux de MM. Daubigny, Herpin et Denduyts, dont j'ai parlé au commencement de cette étude familière ; en y joignant *le Bois de Quimerck* de M. Bernier, paysage grandiose, admirablement composé et largement peint, on aura le dessus du panier du salon de 1877.

Certains hommes de grand talent brillaient l'an dernier d'un éclat plus vif, M. Pelouse, par exemple, et M. Guillemet : il n'en est pas moins vrai que le *Lavoir de Daour-Gazin* du premier, et les *Environs d'Artemare* du second, sont de belles et vigoureuses toiles qui font le plus grand honneur à notre jeune école de paysage. M. Pelouse ne se contente pas de faire de bons tableaux, il fait de bons élèves : M. Le Marié des Landelles et M. Dameron ; ces jeunes gens seront maîtres à leur tour.

Le style, l'ordonnance élevée, le sentiment se font de plus en plus rares au Salon, et cependant le paysage est encore le mieux partagé sous ce rapport. Le malheur est qu'on ne remarque guère les tableaux où ces hautes qualités intellectuelles existent encore à des degrés divers, parce que la petite école naturaliste du jour dispose à peu près seule de toutes les ressources purement plastiques et que l'éclat de sa palette, la saveur de son exécution attirent tous les regards.

MM. Paul Flandrin, Jules Didier, Benouville, Jules Laurens, Harpignies, Michel, Zuber, Segé, de Knyff, Japy, ont passé dans le temps pour des peintres de talent; rien n'empêche de les considérer comme tels aujourd'hui, et, quant à moi, je suis particulièrement touché des efforts qu'ils font pour établir que la nature, si intéressante qu'elle soit dans ses moindres détails, gagne à être vue par les yeux de qui sait en discerner les nobles aspects. J'aime mieux un interprète de goût qu'un copiste fidèle, mais inintelligent.

Tout n'est pas bon à dire; cette vérité s'applique aussi bien au langage de la peinture, et il est regrettable que nos paysagistes semblent trop souvent l'oublier. Si, par exemple, les coins de nature que nous raconte M. Hanoteau étaient mieux choisis, nous prendrions un double plaisir à sa narration, car il parle ou plutôt il peint fort bien.

Mais ne perdons pas en discours inutiles le temps précieux de nos lecteurs. Idéalistes ou réalistes, beaucoup de paysages du Salon méritent encore de leur être signalés, à savoir : ceux de MM. Gosselin, Saunier, Eugène Manon, Armand Delille, Clays, Defaux, Appian, Berchère, Ganies, Beauverie, Boudier, G. Colin, Daulnoy, Papeleu, Martinet, Baudit, Yon, Chabry, Renié, Guillon, Renouf, Beauvais, Paul Roux, Lansyer, Vuillefroy, Veyrassat, Guesnet, Van-Marcke, Barillot, ces cinq derniers peintres plus remarquables encore comme *animaliers* que comme paysagistes.

Et les excellents peintres de fleurs et de natures mortes, MM. Claude, Maisiat, Kreyder, Philippe Rousseau, Victor Leclaire, allons-nous donc les oublier?

Vous le voyez, c'est légion qu'ils s'appellent, et

une vaillante légion qui porte haut et ferme le drapeau de l'art national, car la France peut revendiquer la plupart des noms que nous venons de citer.

Il nous reste à parler des aquarelles, des dessins et des gravures : ce sera pour le prochain numéro.

Alfred de Lostalot.

(*A suivre.*)

INFLUENCE DU LUXE SUR L'ART DANS LE MONDE BYZANTIN

On aime aujourd'hui à trouver des défauts aux œuvres en possession d'une longue admiration, et des qualités à celles qu'a frappées le mépris. Si tout n'est pas heureux dans cette application à la critique des lettres et des arts de la maxime évangélique qui « humilie les superbes et exalte les humbles », elle



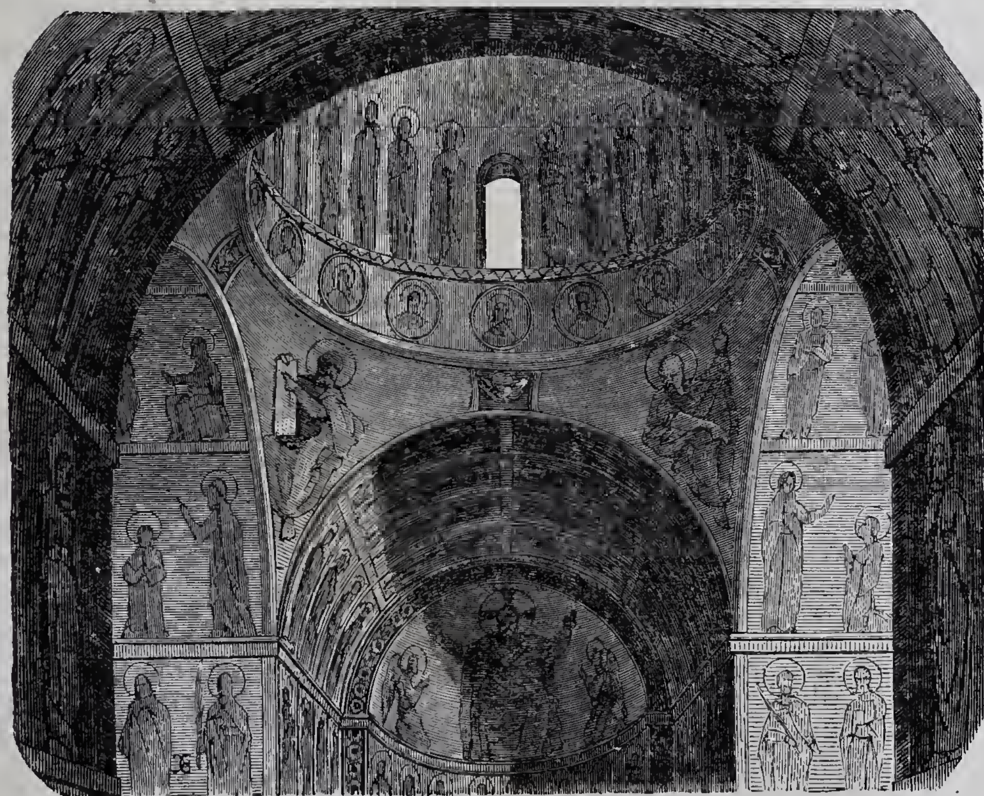
UNE CHANSON
Tableau de M. Meissonier (1865).

a ses côtés vrais. On prétendrait à tort s'en autoriser pour réhabiliter l'art byzantin. Mais il a pu avoir certains mérites relatifs qui ne lui ôtent en rien son caractère d'art corrompu et de décadence. Les meilleurs critiques de ces époques mêmes et les juges les plus compétents de nos jours, par exemple M. Émeric David, dans son *Histoire de la peinture du moyen âge*, sont unanimes à rapporter au goût immodéré du faste cette corruption jusqu'à un certain point brillante de l'art byzantin.

Cela est sensible pour le plus grave des arts, l'art fort par excellence, l'architecture. Elle est lourde, tourmentée, compliquée sans mesure. Elle vise moins à atteindre la proportion harmonieuse qu'à couvrir de vastes édifices d'immenses emplacements. Le premier type de cette architecture ambitieuse, magnifique, sans pureté et sans sobriété de formes, est dans ce superbe palais de porphyre élevé par Constantin pour y loger pendant des siècles la majesté impériale et qui abrite les sombres drames de l'empire grec. C'est moins un palais, à vrai dire, qu'un amas de palais et d'églises, doublé d'une forteresse. Dans ce Kremlin colossal, tous les genres se confondent comme toutes les destinations. On aperçoit de loin les dômes dorés, les coupoles étincelantes de ses nombreux sanctuaires. C'est une abondance incroyable d'accessoires, de jardins et de parcs ornés de richesses étrangères, peuplés de statues, remplis de jets d'eau retombant dans des bassins de marbre. Si l'on pénètre dans l'intérieur des appartements,

c'est une profusion d'or prodigué sous toutes les formes, de mosaïques formant les parquets, d'images de saints ou d'ancêtres en émail sur fond d'or, de tout ce qui peut arrêter, éblouir le regard.

Les palais des grands ne sont que la reproduction de ce modèle de magnificence. On trouve dans ces habitations des colonnes et des statues sans nombre, souvent revêtues de lames d'or. Les murs y sont recouverts de mosaïques, de peintures empreintes sur le plâtre ou le stuc. Jamais on ne vit accumuler tant de vases d'or et d'argent, enrichis de gravures, de *niellures*, d'émaux, de bas-reliefs. On trouve de ces vases élevés en pyramide dans tous les angles des salons, à côté des coupes de jaspe et d'émeraude travaillées dans l'Orient, et des argiles légères, presque aussi précieuses, qui se fabriquaient à Athènes, à Rhodes et à Syracuse. Si les portes des appartements, les siéges, les lits, les coffrets n'étaient pas d'ivoire, d'ébène, de bronze, d'argent massif ou revêtus d'argent, un peintre était chargé de les décorer. Il n'y a pas lieu de regretter sans doute qu'en devenant le centre d'attraction de tous les produits précieux Constantinople ait pu les répandre pendant une partie du moyen âge sur le monde occidental si dépourvu. Je n'en constate pas moins tous les signes d'une décadence trop incontestable. Les maisons opulentes, non-seulement à Constantinople, mais dans les villes principales de l'Empire grec, offrent dans l'ameublement cet excès de richesse et de surcharge. Le mot *splendide*, dont nous abusons tant



VOUTE ANNULAIRE A PENDENTIFS
Type de l'architecture byzantine.

aujourd'hui, s'applique à merveille à ces incrustations d'or et de pierreries des siéges, des trônes, des lits, des tables de cette époque. Il s'applique à toute cette débauche de la matière précieuse mise en œuvre et tourmentée en cent manières, qui a toujours excité l'enthousiasme des hommes appartenant aux bas temps de la morale et de l'art.

L'art religieux devait subir la même influence et mettre en lumière les mêmes vérités. Les églises firent de moins en moins exception. La célèbre basilique de Constantinople, qu'on a comparée à l'étable de Bethléem, rappelle, malgré ses richesses, les origines si simples du christianisme par son dessin général et par une grandeur mêlée de grâce. On peut louer aussi, dans plusieurs de ces sanctuaires du nouveau culte, la majesté de la voûte romaine, l'élégance des constructions accessoires dans l'église même, et, dès le temps de Théodose, ces vitraux diversement colorés qui répandaient dans le lieu saint un pieux recueillement. Mais la magnificence exagérée et sans goût souvent envahit le dedans comme le dehors des édifices religieux. On y trouve fréquemment un singulier mélange de profane et de sacré. A Salonique, la coupole, sur un développement de plus de soixante-douze mètres, représente de riches palais, des portiques ornés de colonnes resplendissantes de pierreries, des pavillons fermés par des rideaux de pourpre, des arcades sans nombre avec des frises. C'était le luxe mondain représenté et comme consacré par un monument du faste religieux. Voulait-on, par tant de pompe mondaine, faire oublier aux gentils convertis celle qui environnait leurs idoles? L'usage excessif de revêtir entièrement l'intérieur des églises de peintures ou de mosaïques se détachant, non sans effet d'ailleurs, d'un fond d'or par de vives couleurs, reçut des Pères de l'Église grecque des encouragements qu'ils justifiaient par le désir de présenter à l'édification un grand nombre

de sujets sacrés. On constate dans les églises l'abus des lambris dorés, celui des marbres, des images coloriées, des superbes reliquaires, des riches ex-voto ; les vêtements sacerdotaux couverts d'or, l'illumination des cierges complètent ce tableau d'une magnificence qui trouve sans doute sa place dans le culte avec les arts, mais qui risque de manquer le but en le dépassant.

L'action exercée par l'État sur les arts dans cette période formerait à elle seule un important chapitre. Prenant le faste pour le beau, il ne fit guère qu'aggraver le mal. Il est curieux de voir un Procope, dans son écrit sur les édifices si nombreux élevés par Justinien, lui faire un mérite de tous ces ornements qui n'apparaissaient comme des défauts qu'à un petit nombre de juges restés fidèles aux principes de Platon et d'Aristote, de Phidias et d'Apelles. Procope s'extasie devant cette idolâtrie de la matière précieuse préférée à la forme ; il admire dans la peinture la multiplicité, le choc des couleurs, l'éclat de l'or qu'on y entremêlait sans ménagement, le contraste heurté du rouge et du blanc. Les panégyristes mettaient les peintres, leurs contemporains, inhabiles au dessin, étrangers au goût, au-dessus des maîtres de la Grèce. Ils ne s'attachaient pas à louer quelques parties séduisantes de l'art byzantin, le style des draperies, la vérité, l'expression de certaines têtes. La profusion de l'or qu'on voyait partout était l'objet de leurs éloges ; elle accusait, disaient-ils, l'indécente parcimonie des aïeux. Il est question d'encourager les arts dans les édits des empereurs ; les priviléges des artistes sont même consignés dans le Code Théodosien. Il n'en faudrait pas plus pour voir dans quel mépris était tombé le beau à une époque qui confondait les mots *dorer* et *peindre*. Les beaux-arts et les arts mécaniques sont mis sur le même rang par ces lois prétendues protectrices. Le peintre et le sculpteur sont des artisans comme celui qui travaille le stuc et le plomb, comme tous les autres ouvriers employés à la construction des édifices.

Ainsi devait se perpétuer durant quelques siècles encore ce qu'on peut appeler l'*expérience* byzantine. Il y aurait une sorte de pédantisme à en faire ressortir longuement les résultats trop instructifs. Les vérités qui s'en dégagent peuvent se passer de commentaires. Mais il n'est pas inutile de se remettre de temps en temps sous les yeux de tels tableaux.

HENRI BAUDRILLART.

UN PEINTRE DE DIX ANS

Une exposition intéressante à plus d'un titre est ouverte depuis quelques jours à Paris ; c'est celle des principales productions d'un peintre flamand, Frédéric van de Kerkhove, mort en 1873, à l'âge de dix ans et onze mois.

On a fait beaucoup de bruit autour du cercueil de cet enfant de génie, dit *le Moniteur universel*. Quand les panneaux qu'il avait laissés furent soumis pour la première fois au public, leur réelle valeur fut tout d'abord proclamée, puis une voix s'éleva qui émit des doutes sur l'authenticité de l'œuvre. La critique de Bruxelles engagea une polémique ardente. Les journaux de Paris prirent part à la discussion, et le père du petit prodige, qu'on accusait d'avoir voulu immortaliser la mémoire de son fils, se vit contraint de réfuter lui-même une accusation qui n'était point, à notre avis, suffisamment justifiée.

M. de Kerkhove est, en effet, un artiste amateur auquel on reconnaît beaucoup de talent. Il possède plusieurs millions de fortune. A aucun prix il ne veut se dessaisir d'un seul des tableaux d'un enfant qu'il adorait. Dans quel but alors eût-il revêtu ses propres œuvres de la signature du cher trépassé ?...

Fritz van de Kerkhove était né à Bruges, au mois d'octobre de l'année 1862. Il naquit souffreteux de corps, lucide et vaillant d'âme et d'esprit. « Du jour de sa naissance jusqu'à l'heure de sa mort, — nous dit un de ses biographes, M. A Siret, — ce fut une longue souffrance. Il n'eut peut-être pas une nuit de repos et on ne le conserva qu'à force de soins et de tendresse. Tout en lui avait pris, au moral comme au physique, un développement anormal. Fritz eut une intelligence qui se manifesta, dès ses premières années, avec une force remarquable. Ses premiers regards tombèrent sur des œuvres d'art ; ses premières attractions furent pour les cieux assombris et couverts, les arbres muets et vivants, les perspectives infinies... »

Souvent il demandait s'il allait mourir. Il se préoccupait de Dieu, de ce Dieu qui avait fait la terre, l'eau et les fleurs.

A l'atelier de son père, il crayonnait sur les murs, les cahiers, tout ce qui était surface. A l'école, il avait les poches pleines de panneaux recouverts de peinture. C'étaient des débris de boîtes à cigares.

Quand il eut atteint sa huitième année, l'état alarmant de sa santé engagea M. de Kerkhove à retirer Fritz de l'école. L'enfant eut un chevalet. Il arrangeait et nettoyait les palettes, s'amusait à copier, à l'huile, plus ou moins exactement, des paysages gravés à l'eau-forte. On a retrouvé une boîte de bois sur laquelle il avait dessiné une tombe avec son nom...

Bientôt il alla copier la nature ; son père le conduisait aux environs de Bruges, surtout aux dunes de Blankerberghe, et il en rapportait des impressions qu'il reportait sur la toile. Depuis 1871 jusqu'au jour de sa mort, il brossa ainsi *trois cent cinquante* panneaux environ, dont la plupart mesurent vingt centimètres sur huit ou dix.

Nous avons vu dans les salons de M. Legrand, rue Laffite, une centaine des poétiques amusements de cet enfant de génie.

Ce sont des paysages, des lacs sans fin, des arbres aux larges silhouettes, des masses d'ombres, des ciels toujours gris. On est pris, devant ces

tableaux, d'une tristesse profonde, d'une indéfinissable mélancolie.

Fritz ne procédait d'aucun maître, il n'appartenait à aucune école. Telles de ses œuvres ont été prises pour des Diaz, des Théodore Rousseau, des Salvator Rosa, des Daubigny, des Corot.

Il jetait son sujet sur le bois qu'il tenait de sa main gauche, tandis que de la droite il maniait le pinceau.

M. J. Rousseau, dont la plume fait autorité en matière d'art, a dit à propos de l'œuvre de Fritz : « Une qualité qui frappe les artistes dans ces peintures, c'est le style. La ligne de ces petits paysages est toujours grande ; tous les sites sont d'une belle ordonnance, d'un caractère remarquable ; les harmonies sont toujours fines et distinguées. Quant à l'exécution, elle est étonnante de fermeté et d'esprit ou plutôt d'adresse. »

Ce critique a formulé, cependant, des doutes sur l'authenticité de l'œuvre. Je suis un peu de son avis, quoique *le Moniteur universel* ne le partage pas et se prononce hardiment dans un sens contraire. Cette merveilleuse adresse, ce *chic* dans la facture me semblent bien incompatibles avec la naïveté qui accompagne toujours le jeune âge, même chez les enfants les mieux doués. Nulle trace dans ces petites peintures d'hésitation, de gaucherie : la main escamote avec un rare bonheur toutes les difficultés du métier; cette habileté précoce aurait, en tous cas, mis en grand danger le talent futur de l'artiste, s'il eût vécu. La qualité dominante de ses paysages est un vif sentiment d'harmonie et une entente remarquable du charme poétique des sites reproduits ou imaginés. Ce sont là des mérites plus littéraires que plastiques, et l'on s'étonne à bon droit de les rencontrer chez un enfant de dix ans. J'admets le développement excessif et prématuré des sens et des facultés d'imitation, mais comment supposer que ce qui résulte de la culture intellectuelle puisse se manifester spontanément?

Le jeune de Kerkhove me fait l'effet d'un poëte de dix ans : je ne sache pas qu'aucun enfant de son âge ait jamais fait des vers... excepté de ceux que les médecins sont appelés à combattre.

A. Devic.

VARIÉTÉS

—

LA TIARE PAPALE

La tiare papale est, comme la couronne des souverains, somptueusement ornée de pierres précieuses et rehaussée d'un beau diamant.

Si riche que soit cette tiare, elle est loin d'égaler cependant la splendeur de celles qui, au nombre d'une dizaine, ont été possédées au Vatican. Le nombre de ces tiares s'était successivement accru depuis le pape Boniface VIII, et chaque tiare l'emportait sur la précédente en richesse de forme et d'ornements.

Ces tiares étaient un véritable trésor pour la cour romaine, qui aliéna plus d'une fois les bijoux dont elles étaient garnies pour payer des dettes. De tous ces joyaux, il n'en restait plus qu'un seul sous le pape Pie VII, au commencement de ce siècle. Mais, on le croira difficilement, la seule tiare papale qui figurât au Vatican était de carton. Ses ornements n'étaient que de la verroterie, hormis le principal dont il sera parlé plus tard.

Après le Concordat, vers 1801, Napoléon fit cadeau à Pie VII d'une tiare nouvelle. Le fastueux monarque voulut faire un don digne de lui et du Souverain Pontife de qui il avait tout obtenu.

La tiare napoléonienne, qui est celle qui existe aujourd'hui, fut estimée 220,000 fr. En voici la description :

Sa coupole est formée de 8 rubis, de 24 perles et d'une émeraude. La croix se compose de 12 brillants. Les queues sont en rubis et en perles. Deux cordons d'or la maintiennent sur la tête du pape, qui ne la porte du reste presque jamais.

Cette tiare fut cachée soigneusement en 1848 et reparut au Vatican après l'entrée de l'armée française à Rome en 1849.

Le diamant principal de la tiare papale dont il a été question a une origine des plus curieuses. Le récit des péripéties de ce précieux objet est fort intéressant, on le verra par ce qui suit :

Il faut remonter jusqu'au règne de Charles le Téméraire, duc de Bourgogne. On sait que ce prince aimait à faire étalage de ses richesses, et nul ne possédait, au milieu du XVe siècle, autant de valeurs que lui. Il avait l'habitude, quand il allait en guerre, de se faire accompagner de ses services d'argent, d'or, de pierreries et de diamants. Ayant été vaincu par les Suisses à la terrible bataille de Granson, il s'enfuit, abandonnant ses trésors sur le champ de bataille, et, parmi ces trésors, trois diamants admirables.

Le premier de ces diamants fut découvert par un soldat sous un chariot; c'était le plus gros et le plus estimé. Il avait orné la couronne du Grand-Mogol et avait été acheté au monarque oriental par le duc de Bourgogne.

Le soldat qui avait découvert le diamant jeta d'abord sa trouvaille dans les champs, croyant que ce n'était qu'un morceau de verre plus ou moins poli. Notre homme se ravisa pourtant, ramassa ce qu'il croyait n'être qu'un débris de cristal et le vendit à un pauvre curé pour un écu. Le curé, qui probablement ne connaissait pas mieux que le soldat la valeur de cet objet, le revendit pour 3 écus à un Bernois.

Ce dernier, plus éclairé, en tira 5,000 ducats. Revendu 7,000, acheté 14,000 par le duc de Milan, Ludovic Le More, ce bijou finit par être acquis par le pape Jules II, moyennant 20,000 ducats (XVIe siècle).

C'est le diamant qui orne aujourd'hui la tiare pon-

tificale. Sa grosseur égale à peu près celle d'une petite noix.

Pour être complet, nous devons raconter le sort des deux autres diamants abandonnés par Charles le Téméraire sur le champ de bataille de Granson.

L'un, après être passé de main en main et avoir subi les estimations les plus humiliantes, fut acquis à la couronne d'Autriche, dont il est encore aujourd'hui un des plus beaux ornements. Sa valeur est d'environ 3 millions de francs.

Le troisième n'est autre que le *Sancy*, le fameux diamant qui a appartenu à la couronne de France depuis Louis XIV, et qui, sous la Restauration, fut vendu par la duchesse de Berry à la famille Demidoff.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

Les statues du palais Bourbon.

Une séance mémorable de la Chambre des députés de l'an de grâce 1819 fut celle où se discutait le projet de loi sur, c'est-à-dire contre la liberté de la presse, présenté par M. le comte de Serre, garde des sceaux de France.

Au cours de la discussion, le général Foy, le célèbre orateur de l'opposition libérale, député de l'Aisne, s'adressant au ministre de la justice, l'apostropha en ces termes : « Pour toute vengeance, pour toute punition, je vous condamne, monsieur le garde des sceaux, à tourner les yeux, lorsque vous sortirez de cette enceinte, sur les statues de l'Hôpital et de d'Aguesseau ! »

Ces statues et celles de Sully et de Colbert, et de Minerve et de Thémis, décorent le grand escalier et le portique de l'ancien palais du Corps législatif. Les quatre premières sont assises; Minerve et Thémis sont debout.

On peut voir aujourd'hui la statue de d'Aguesseau entièrement cachée par une charpente vitrée ; elle est l'objet d'une réparation complète. Les autres ouvrages d'art seront, comme celui-ci, l'objet des mêmes travaux. Cette opération se rattache au projet d'ensemble de restauration des monuments et œuvres d'art de Paris, en vue de l'Exposition universelle. Elle s'étendra à toutes les œuvres décoratives des principaux édifices, et, parmi ces œuvres, on peut citer les statues du palais de la Bourse, dont l'état réclame impérieusement la brosse, l'éponge et le racloir des restaurateurs.

Les statues du palais du Corps législatif, qu'on restaure en ce moment, datent de 1807. Elles sont en pierre ou en plâtre, et se dégradent fréquemment sous l'influence des variations atmosphériques. Elles ont été souvent réparées, en partie surtout. A l'une d'elles c'était le bout du nez, de l'oreille, de la collerette qui manquait ; à l'autre c'était un doigt, le pli d'un haut-de-chausses ou d'un crevé, ou la chaussure qui étaient écornés et qui étaient l'objet d'un rejointoiement ou d'une façon nouvelle ; à Minerve ou à Thémis, c'était le casque ou un pli de la robe qui était remis à neuf. Aujourd'hui, la restauration sera complète.

Les personnages que nous venons de citer, assis gravement dans un fauteuil dont le style lourd et disgracieux rappelle la mode de l'ameublement du commencement du siècle, ont vu depuis soixante ans s'accomplir les événements de la rue les plus divers et ont assisté, impassibles, aux mémorables agitations de la foule envahissant le palais auquel ils tournent le dos.

Louis XVIII, aux premières années de son règne, faisait en personne, au palais Bourbon, l'ouverture de la session des Chambres. Il entrait dans l'enceinte par le grand escalier qui fait face au pont de la Concorde, contrairement à ce que faisait le roi Louis-Philippe, qui entrait par la cour donnant sur la place de Bourgogne.

Louis XVIII marchait, on le sait, difficilement et gravissait avec peine les marches élevées de l'escalier du palais. Un jour qu'il montait au palais législatif, s'appuyant sur le bras d'un aide de camp, il tendit le bras gauche et désigna avec sa canne la fraise de Sully, qui était affreusement mutilée, et la barbe du même personnage, dont la moitié était absente.

— Sire, dit au roi l'aide de camp, les fonds des beaux-arts sont bien restreints.

— Eh quoi! répondit le spirituel monarque, pour un pli de collerette et quatre poils de barbe à rafraîchir, faut-il donc tant d'argent ?

Puis il se tourna à droite, et, avisant le duc de Richelieu, son ministre des affaires étrangères, président du conseil :

— Monsieur le duc, lui dit-il. il est inconvenant de laisser la statue de Sully ainsi écornée; prenez note de mon observation, et qu'on inscrive au prochain budget, s'il le faut, la somme nécessaire pour raccommoder la fraise et refaire la barbe du favori de mon aïeul Henri IV.

Quelques jours après, les artistes procédaient à la toilette des six statues du palais Bourbon.

Nous avons dit que les statues en pied qui figurent aux deux côtés de l'escalier de ce palais représentent Minerve et Thémis. Elles ont donné lieu, sous le règne de Louis-Philippe, à un bon mot qui eut quelque succès :

« Lorsque les députés entrent dans l'enceinte législative, dit un journal, ils laissent la *Sagesse* et la *Justice* à la porte. »

Une intéressante statistique.

Voici le chiffre des opéras écrits par quelques maîtres :

Adam a écrit 41 ouvrages dramatiques, Auber 44, Balfe 26, Bellini 11, Boïeldieu 34, Carafa 34, Cherubini 29, Cimarosa 78, Coccia 37, Félicien David 8, Donizetti 69, Flotow 33, Gounod 10, Gluck 39, Guglielmi 13, Hændel 49, Halévy 32, Mendelssohn 6, Mercadante 59, Meyerbeer 19, Mozart 29, Offenbach 62, Pacini 63, Pergolèse 15, Petrella 20, Piccini 81, Porpora 32, Louis Ricci 21, Frédéric Ricci 16, Lauro Rossi 29, Rossini 54, Scarlatti 38, Spontini 26, Ambroise Thomas 21, Vaccaï 16, Verdi 24, Weber 14, Zingarelli 31, et Paisiello, qui a le pompon, 91.

La tombe de Michelet.

M. A. Mercié, l'auteur du *Gloria victis*, a été choisi pour exécuter la fontaine qui sera élevée sur la tombe de Michelet. On compte sur l'empressement du public à souscrire pour que ce monument soit une œuvre digne du talent de l'artiste et de la grande mémoire à laquelle il sera consacré.

SALON DE 1877

—

AQUARELLES ET DESSINS

L'administration ayant fait cette année à ces deux intéressantes formes des arts plastiques l'honneur de les recevoir dans une salle spéciale, bien close et bien éclairée, il semble que les artistes aient voulu se montrer reconnaissants en soignant leur exposition.

Les peintres à l'eau se sont particulièrement distingués : au premier rang, je placerai Mme Lemaire dont les fleurs sont peintes d'une touche large et souple en même temps, puis les beaux paysages de M. Harpignies, à la silhouette si fière. Depuis quelque temps, l'huile semble tenir rigueur à cet excellent artiste : on croirait qu'elle sèche trop tôt sur ses toiles et que la brosse est impuissante à étaler les tons en nappes fondues; cette sécheresse des arêtes, nous n'avons plus à la regretter dans les aquarelles de M. Harpignies et nous pouvons louer sans restrictions le peintre dans cet artiste en qui, d'un commun accord, les critiques reconnaissent l'un des derniers survivants d'une école qui s'en va : l'école des paysagistes sachant dessiner le paysage.

Deux vétérans de l'aquarelle, MM. Eugène Lami et Eugène Isabey, les deux bien-nés, les deux *eugène* de cet art charmant, étaient également représentés au Salon; nous avons pu admirer leurs qualités habituelles, l'éclat et la distinction, grâces un peu surannées peut-être, mais toujours agréables à voir.



PORTRAIT DE M. GAMBETTA, PAR M. HEALY.

Dessin de M. Th. de Mare (Salon de 1877).

Un peintre exquis, qu'il peigne à l'eau ou à l'huile, et bien de son temps celui-là, c'est M. de Nittis; ses rues de Paris sont d'une audace de touche qui effraie peut-être les adorateurs de fac-simile, de copies minutieuses et serviles; mais quelle justesse d'accent, quelle vérité dans ces impressions si lestement troussées!

L'exposition de M. Gaucherel, bon aquarelliste et meilleur aqua-fortiste encore, on ne l'ignore pas, me fait penser à certaines peintures à l'eau du maître de la gravure sur cuivre, que j'ai vues récemment et qui auraient mérité une place d'honneur dans la salle dont nous parlons, si leur auteur, M. Jules Jaquemart, avait eu la bonne idée de les exposer. Ce qui est différé n'est pas perdu, dit un proverbe : l'éminent artiste ne voudra certainement pas se dérober, l'an prochain, au succès qu'il mérite, tout blasé qu'on le suppose sur les faveurs du public et des artistes.

Ne quittons pas les paysagistes sans mentionner avec de sincères éloges MM. Veyrassat, Jules Lessore et Berchère.

M. Detaille est décidément un homme très-habile : ses aquarelles militaires sont parfaites, plus que parfaites; mais est-ce bien là de l'aquarelle? A quoi bon solidifier à ce point des gouttes d'eau colorée, quand on manie comme lui la peinture à l'huile qui se prête bien mieux aux empâtements? Il y a là évidemment erreur dans l'emploi des matériaux : l'aquarelle ne comporte pas ce travail massif; qu'elle soit franche, légère, hardie, gaie et pimpante dans ses atours, c'est tout ce que nous lui demandons : laissons à la grande sœur les histoires sérieuses, la tenue décente et le respect de la vérité.

M. Louis Leloir a eu beaucoup de succès,

comme d'habitude : certes, ses aquarelles sont d'un faire précieux et d'un éclat qui nous séduit comme tout le monde, mais nous ne sommes guère épris de ses imaginations qui sentent toujours le bric-à-brac de l'atelier. Qu'on ne voie pas là une contradiction de ce que nous avançons quelques lignes plus haut : la vérité historique nous importe peu, mais nous tenons à la vraisemblance.

Un bon souvenir aux aquarelles de MM. Worms, Chaplin et Vibert, tous trois favoris du public, et à celles de MM. Casanova et Adan, qui ne tarderont pas à le devenir.

Saluons également un beau pastel de M. Feyen-Perrin et les gouaches de MM. Chabal-Dussurgey et Rivoire. Nous n'aurions garde non plus d'oublier les dessins de M. Paul Renouard; si nous passons outre, c'est que nous allons retrouver cet excellent artiste à la gravure.

GRAVURE.

Le jury a fait preuve d'une courtoisie exagérée en décernant une première médaille à M. Henri Redlich. Certes, il est bon d'accueillir honnêtement les étrangers, mais n'est-ce pas faire insulte aux artistes nationaux que d'accrocher d'emblée la plus haute récompense à une œuvre honorable tout au plus, et qui eût passé presque inaperçue si sa provenance cracovienne n'avait attiré l'attention sur elle? M. Redlich a gravé un grand tableau de son compatriote M. Matejko : *le Sermon de Skarga;* le travail de cette gravure, moitié eau-forte, moitié burin, est un travail propre, consciencieux, mais sans esprit et surtout sans nouveauté : on croirait une copie patiente et fidèle de quelque exemplaire défraîchi d'une vieille gravure. Fallait-il porter si haut une œuvre que recommande seulement l'imitation réussie de vieux procédés?

M. Laguillermie a obtenu une seconde médaille avec une grande eau-forte d'après le *Gulliver dans l'île de Lilliput* de M. Vibert; récompense bien méritée, surtout en considérant l'œuvre antérieure de cet artiste si fin et si distingué. A n'envisager que le Salon de 1877, M. Le Rat était aussi digne des faveurs du jury, car son eau-forte d'après *l'Importun* du même M. Vibert est une des plus séduisantes gravures de l'Exposition.

M. A. Gilbert a traduit, avec la fermeté de dessin et l'entente de coloris qui lui sont habituelles, *le Forgeron* du même M. Vibert, trois fois nommé. — Il n'est peut-être pas superflu de dire ici que le plus spirituel de nos peintres (?) s'est fait lui-même éditeur de son œuvre. On n'est jamais mieux servi que par soi-même, a-t-il pensé, et chacun sait que M. Vibert est passé maître dans l'art de conduire ses petites affaires.

Une médaille bien gagnée est celle de M. Boilvin, le traducteur assermenté en langue d'aqua-fortiste des grâces du XVIII[e] siècle. M. Boilvin a cette fois remonté plus haut dans l'histoire, car les planches qu'il expose forment l'illustration d'une édition de Rabelais; le spirituel artiste n'a rien laissé en route de sa légèreté charmante. N'oublions pas qu'il s'agit ici d'un peintre se gravant lui-même, et non d'un interprète de l'œuvre d'autrui : nous sommes donc en présence d'un créateur dans toute l'acception du mot, ce qui accroît son mérite dans une proportion considérable.

La réputation de MM. Flameng, Rajon, Hédouin, Lalanne, Gaucherel, Rochebrune et Queyroy est depuis longtemps établie sur des bases que leur exposition de cette année ne consolidera pas mais qu'elle ne saurait ébranler.

Nous saluons en MM. Buhot, Mongin, G. Greux, Lalanze, Teyssonnières, Lecouteux et M[lle] Laurens une génération nouvelle d'aqua-fortistes, qui se montre déjà digne de la précédente.

Un nouveau venu mérite une attention d'autant plus particulière qu'il est, comme M. Boilvin dont nous parlions tout à l'heure, le créateur des dessins qu'il a fixés sur le cuivre. M. Paul Renouard, on peut en juger par les deux croquis que nous publions, est un débutant qui a par bien des côtés la force d'un maître. Ce qui caractérise son talent, c'est la fermeté de la touche et la sincérité; sa pointe dit juste et ne dit que ce qu'elle veut; ajoutez à cela une rare faculté d'observation qui permet à l'artiste de voir en toutes choses le trait dominant, caractéristique, et d'élaguer le détail superflu. C'est un tempérament de peintre : on peut fonder les plus sérieuses espérances sur son avenir. Sans lui ressembler en rien, il rappelle par la simplicité et la concision des moyens d'expression un artiste dont la supériorité est aujourd'hui reconnue, M. Legros. — Nous ne saurions lui faire un compliment plus flatteur.

Nous avons des légions de bons graveurs sur bois, et parmi eux des artistes de premier ordre : MM. Pannemaker, Thiriat, Huyot et Méaulle; M. Vallette, dont les belles gravures en fac-simile ont été si remarquées dans la *Gazette des beaux-arts* et au Salon; M. Eugène Froment, enfin : sa gravure d'après un dessin de Gregory : *Un jour de fête à Patney*, est brillante, spirituelle et libre comme une eau-forte de maître. Quelle belle occasion avait là le jury de placer une médaille !

MM. Langeval, Laplante, Hildebrand, Tilly, Chapon, Léveillé, graveurs habituels des grands éditeurs de Paris, soutiennent vaillamment leur réputation...

Et maintenant terminons cette rapide analyse du Salon en faisant une belle révérence aux consciencieux artistes qui s'efforcent de raviver un art agonisant, l'art du burin. Les derniers maîtres, Henriquel-Dupont, François, Rousseaux (celui-ci enlevé prématurément à l'art) ne sont plus sur la brèche ; il faut nous rabattre sur les dignes élèves qu'ils ont formés. M. Huot exposait une *Sainte Catherine*, d'apres Luini, et une planche très-remarquable d'après la *Vierge* de M. Hébert : c'est un tour de force d'avoir fixé cette peinture fuyante sans en altérer le caractère. Il faut citer ensuite M. Morse

dont le talent fin et souple a traduit avec grâce le *Rêve* de M. Lefebvre; M. Achille Jacquet, interprète fidèle de M. Paul Dubois dans le *Courage militaire;* M. Lamotte, qui a gravé avec fermeté le *Saint Jean* de M. Perrault; M. Gaillard, un maitre inimitable, le burin le plus original de ce temps; il a transporté sur le cuivre sa peinture de l'an dernier, *Saint Sébastien;* M. Varin enfin, dont la gravure d'après le tableau de M. Brion, *le Jour de baptême*, était de celles qui n'auraient pas dû échapper à l'attention du jury; mais, ce jour-là, la section de gravure avait les yeux fixés sur Cracovie.

Deux mots pour terminer. Je n'emporte pas l'espoir d'avoir rendu justice à tout le monde, mais que les artistes méconnus veuillent bien me pardonner; le Salon, comme on le comprend aujourd'hui, impose à la critique des fatigues telles que son jugement et son impartialité peuvent en être atteints; d'autre part, il lui faut savoir se borner sous peine d'agacer outre mesure les nerfs de ses lecteurs, ce qui est un cas pendable.

Alfred de Lostalot.

Le *Portrait de M. Gambetta*, que nous reproduisons d'après le tableau de M. Healy, était un des meilleurs ouvrages en ce genre, et il compte parmi les succès du Salon de 1877. Le célèbre orateur a été saisi au vif : ce sont bien là les colorations puissantes et l'énergique silhouette de cet athlète de la tribune. Nos compliments sincères au peintre : par l'honnêteté et la vigueur de son talent, il s'est montré à la hauteur de son modèle.

LOI DES PROPORTIONS DU CORPS HUMAIN

—

Les anciens avaient un profond respect pour les proportions du corps humain. Les Égyptiens et les Grecs nous ont laissé des documents, pierres gravées ou autres sculptures, où l'on voit des figures nues ou des bustes sur lesquels sont tracés, en hauteur et en largeur, des divisions qui se coupent à angle droit et forment des carrés. Ces lignes représentent le *canon*, c'est-à-dire le tracé géométrique des proportions.

Vitruve a fixé des règles auxquelles se sont rattachés la plupart des auteurs ou des artistes. Léonard de Vinci, qui s'est occupé de cette question, a adopté complétement les travaux du célèbre architecte romain. Le corps humain peut être inscrit dans un cercle et dans un carré; Léonard en a fourni la démonstration dans un dessin dont nous donnons plus loin la reproduction : ce dessin va nous permettre en outre d'illustrer d'un excellent commentaire graphique le résumé de deux conférences sur la loi des proportions du corps humain faites par M. Rochet à l'*Union centrale*.

M. Rochet expose que de tout temps, chez les peuples qui cultivaient les arts, on a recherché quelles pouvaient être les lois qui réglaient la croissance, limitaient la taille et fixaient les proportions chez les hommes. L'énumération des ouvrages qui ont été faits et qui se font encore sur ce sujet serait chose bien longue et bien fastidieuse, d'autant plus que ces divers écrits ne s'accordent pas entre eux, et que, pour la plupart, ils ne reposent sur aucune donnée réellement scientifique.

M. Rochet montre un tableau synoptique qu'il vient de publier, et qui résume les principales lois naturelles des proportions dans l'espèce humaine tout entière, et pour les deux sexes. Ce tableau, pour le dire en peu de mots, présente la tête de l'homme comme donnant la règle de toutes les autres mesures. Ainsi toutes les parties de notre corps, sur tout être parfait, pourraient se compter par des mesures de têtes : le tronc aurait trois parties, ou *trois hauteurs de tête*, le cou compris; la cuisse, genou compris, *deux têtes;* la jambe, pied compris, *deux têtes;* et à ce sujet notre conférencier signale une erreur commise par les artistes grecs, qui observaient bien cette loi dans leur canon des huit têtes, mais qui faisaient terminer l'homme aux talons, quand c'est aux extrémités des pieds qu'il faut aller chercher le point final des membres inférieurs, comme c'est aux extrémités des doigts qu'on va chercher la fin des bras. C'est, selon lui, cette erreur commise dans la géométrie des formes qui a conduit les statuaires de l'antiquité à donner aux images de leurs dieux des têtes trop petites et des tibias trop longs.

M. Rochet indique ensuite que la mesure à établir dans les rapports des bras avec les jambes a toujours été le sujet d'une grave préoccupation pour nos artistes, surtout quand ils font des figures, soit plus petites, soit plus grandes que nature. La loi de cette mesure, il pense l'avoir trouvée dans les innombrables recherches de mensurations qu'il a faites dans les diverses races ou sur le vivant, ou sur des squelettes quand la nature vivante lui faisait défaut. Et cette règle suit encore la même loi de géométrie. Mais pour atteindre ce résultat il ne faut pas que le bras soit mesuré à l'épaule, le bras par sa fonction même étant plus fait pour être levé ou allongé que pendant. Il le mesure soit renversé par-dessus la tête, sur un homme étendu sur le dos, soit allongé horizontalement si l'homme est debout : dans le premier cas, le bras, la main comprise, donne *deux mesures* en plus au-dessus de la tête, ce qui nous montre l'être humain ayant *dix hauteurs de tête* dans sa plus grande longueur, tandis que sans les bras il n'en présente que *huit*. Et dans le second cas, celui du bras étendu horizontalement, il présente, sur tout homme robuste et bien fait qu'il a mesuré, *quatre têtes*, ce qui montre encore cette loi importante et facile à vérifier que l'*homme est carré*, c'est-à-dire qu'il présente, debout, autant en longueur que dans sa hauteur. Un fait important à observer, c'est que toutes ces mesures doivent être prises sur *sa ligne médiane*, ou en partant de cette gne, comme pour les lignes de largeur des bras,

par exemple. Ceci est de la plus absolue nécessité. En dehors de la médiane, pas de géométrie des formes possible.

Et, à ce sujet, il donne la comparaison qu'il a faite entre le squelette humain et le squelette des grands singes anthropoïdes, que l'on présente comme issus d'un type d'être comparable au nôtre ; il montre que cela serait difficilement admissible, puisque leur échelle de mesure est complétement différente de la nôtre, le chimpanzé, le gorille, l'orang, ayant chacun son échelle de mesure propre, et cette échelle étant de tous points incapable de concorder avec celle du type humain.

Dans la deuxième conférence sur ce même sujet, le savant professeur étudie les divers types d'enfants; il s'arrête peu sur la femme, la femme étant



ÉVEILLÉ

Étude d'enfant, gravée à l'eau-forte par M. Paul Renouard (Salon de 1877).

de tous points calquée sur le même patron que l'homme, seulement à un module un peu plus petit, dont il donne la hauteur.

Quant à l'enfant, il montre que dans les arts on en admet généralement deux types : l'enfant de lait, le tout petit enfant, celui qu'on porte dans ses bras, et dont on fait, en peinture religieuse, les petits anges qu'on fait voyager avec des ailes dans le ciel, le même type dont on fait les petits amours de la peinture mondaine. Ce type n'a rien de bien scientifique et peut difficilement être mesuré, quoiqu'on le présente généralement ayant *quatre têtes ;* mais cela peut varier entre quatre têtes ou quatre têtes et demie. M. Rochet a cherché dans l'enfant nouveau-né, mesuré exactement à sa naissance; il a pu, à force de recherches, s'en procurer un certain nombre, et il lui a été impossible de fixer une règle certaine pour éclairer la science et guider les artistes, les variations que présente l'homme à son apparition sur le monde étant trop grandes.

Un type d'enfant qui présente une véritable régularité de forme et de mesure, c'est l'enfant de deux ans, l'enfant libre et maître de lui, ayant quitté sa nourrice, devenant indépendant, allant seul, ma

geant seul, ayant des dents pour broyer ses aliments, des mains dont il se sert, des pieds qui le supportent, des organes, des sens dont il se sert, sentant et exprimant déjà ce qu'il désire. Voilà un être ! dit M. Rochet, voilà une individualité véritable. Aussi le Créateur en a fait un type bien équilibré, bien mesuré ; c'est le type des *cinq têtes*, dont chaque fraction, parfaitement régulière, répond à une fonction véritable ; si la tête fait une partie, le thorax ou la poitrine fait la deuxième, le ventre ou l'abdomen la troisième, la cuisse la quatrième, la jambe la cinquième.

Et, chose curieuse ! cet enfant-type a déjà, comme taille, exactement la moitié de la taille qu'il aura étant grand : soit, pour le grand type réel bel homme, 90 *centimètres* à deux ans, 1 *mètre* 80 *centimètres* à vingt-cinq ans. Et la tête, c'est plus curieux et plus certain encore, la tête, sur un grand type d'homme, l'homme issu d'une grande et belle race, vous lui trouvez à la naissance 12 *centimètres* de hauteur : eh bien ! à deux ans, cet enfant a déjà une tête haute de 18 *centimètres*, et à vingt-cinq ans, terme final de la vraie croissance, elle aura 24 *centimètres*. Ainsi la tête humaine croît d'autant, dans l'espace de deux ans, qu'elle croît ensuite dans les vingt et quelques années. M. Rochet invite tout le monde à vérifier ce grand fait.



ENDORMI

Étude d'enfant, gravée à l'eau-forte par M. Paul Renouard (Salon de 1877).

Partant de là, M. Rochet suit la marche ascendante que gravit l'homme ; il passe successivement en revue les diverses autres étapes de la vie enfantine ; il trouve, selon les races et les sexes, 6 têtes à l'enfant de six à sept ans, 7 têtes au jeune homme de douze ans et à la jeune fille de onze ans, 7 têtes 1/2 à l'âge de puberté, soit quatorze à quinze ans pour la fille, seize à dix-sept ans pour le garçon. Mais cela varie selon les climats, les peuples des contrées chaudes allant plus vite à croître que ceux des contrées froides ; c'est ce qui fait que les hommes du

Nord, par cette raison, atteignent généralement à un plus complet développement.

Enfin la dernière portion de tête, soit 10 à 11 centimètres, l'être humain les acquiert dans la période d'années qui s'étend de quinze à vingt-cinq ans ; mais peu d'hommes et de femmes, surtout chez nous, arrivent à cette dernière limite, trop de causes sociales, morales et... autres en entravant les progrès, et très-peu de personnes atteignent la belle proportion de huit têtes.

M. Rochet termine en invitant les nombreux artistes qui l'écoutent à étudier cette grave question, eux qui doivent être les défenseurs de la forme et de la vraie beauté dans notre société. La France a besoin de se relever par tous les moyens possibles. L'un de ses premiers soins doit porter sur le relèvement de la race et l'amélioration de notre constitution physique.

Nous n'avons pas assez chez nous le culte de la beauté des formes. La mission de l'artiste sur terre est pourtant d'en défendre la loi ; seul il peut jouer ce rôle ; s'il manque à ce devoir, qui le remplacera ? « Je ne vois, dit-il, je ne vois personne. »

A. S.

LA SCULPTURE ITALIENNE

—

On écrit de Naples au *Journal des Débats* :

« Il y a au centre de Naples, rue Saint-Sévère, une chapelle bâtie par les ducs de Sangro et consacrée à la sépulture des membres de leur famille. Achevée pendant les XVIIe et XVIIIe siècles, elle résume, en fait d'architecture et de sculpture, tout ce que les artistes de ce temps ont imaginé de plus pompeux comme goût, mais aussi de plus dépravé. Les matériaux les plus précieux ont obéi aux caprices et aux bizarreries les plus étranges, — fantaisies qui aujourd'hui m'ont causé un certain effroi, car je songeais que chez nous, et à notre époque, on trouverait des exemples qui pourraient presque se comparer à ce style, si l'on peut appeler cela un style, et à cette architecture, si on peut lui donner le nom d'architecture. Les sculpteurs chargés de compléter la décoration de la chapelle n'ont pas voulu rester en arrière des architectes ; ils se sont, au contraire, mis en frais d'invention pour les dépasser, et ils ont parfaitement réussi. L'un d'eux a imaginé de représenter le Christ enveloppé d'un linceul laissant apercevoir les contours du corps, les traits du visage, l'anatomie de chaque membre à travers le fin tissu du saint suaire. Ce tour de force a été exécuté avec un rare talent, et l'illusion est complète. Un autre, renchérissant sur son confrère, a eu l'idée d'emmaillotter la statue du Vice d'un filet qu'il cherche en vain à écarter ; l'exécution de ce filet, dont chaque maillon est adhérent à la statue, fait pousser des soupirs d'admiration aux *ciceroni*, aux guides et aux badauds de tous les pays.

« Or j'ai constaté avec regret qu'aujourd'hui encore à Naples, comme en 1867 à Paris, comme en 1871 à Londres, comme en 1873 à Vienne, certains sculpteurs italiens étaient jaloux du succès qu'obtiennent auprès du vulgaire les statues de la chapelle Saint-Sévère. Ces jeunes artistes — car je veux croire qu'ils sont très-jeunes — apprendront sans doute plus tard que ce sont là des puérilités indignes de la sculpture, et qu'il est fâcheux de voir, à deux pas du musée Bourbon, si riche en beaux exemples, se manifester les signes d'une décadence d'autant plus triste qu'elle n'est elle-même que l'imitation d'une décadence. D'autres artistes, venus de Milan, de Florence, de Rome, centres des études en fait d'art, continuent, avec une incomparable adresse de ciseau, à exploiter l'imitation des vêtements, des étoffes, des dentelles et des broderies. Le marbre obéit, sous leur main, à toutes les traductions. Vous distinguez la laine du coton, la mousseline de la batiste, le taffetas du satin. Une jeune femme laisse glisser son peignoir le long de ses épaules ; ce peignoir est un chef-d'œuvre, mais les épaules sont imparfaitement modelées. Un enfant embarrasse de vilains petits pieds dans des franges d'une surprenante souplesse. Une ballerine a des mains de poupée, mais voyez ses gants ! quelle tournure ! Un connaisseur vous dira s'ils viennent de Paris ou de Naples.

« Il faut encore signaler à cette exposition une bien fâcheuse tendance, dont le XVIIIe siècle lui-même, tout insubordonné qu'il se soit montré en Italie, ne nous a pas donné d'exemple ; c'est presque une maladie de l'art, puisqu'elle porte les artistes à déformer les traits du visage, à contracter et à *contorsionner* — pardonnez-moi le mot — le mouvement des membres et leur action. Un *Jacopo Ortis*, le Werther italien, étendu sur son fauteuil et se débattant dans les dernières angoisses du suicide, les mains crispées, les pieds en dedans, le visage caché sous un oreiller, donne l'idée de cette infirmité qui menace de dégénérer en épilepsie. On n'en voit, hélas ! que de trop fréquents symptômes à l'Exposition de Naples, l'*Épisode du bombardement de Palerme*, par exemple ; *Une Grappe d'enfants écharpés par les obus*, et *le Saltimbanque s'exerçant à marcher sur une boule*.

« La sculpture italienne, autrefois si large, d'un caractère si franc et si mâle, est, d'un autre côté, tombée dans le goût le plus efféminé. Je n'ai remarqué, au milieu de plus de trois cents statues, qu'un seul ouvrage indiquant la volonté d'une étude sérieuse et virile, digne de la statuaire en un mot : c'est le groupe de M. Benedetto Civiletti, de Palerme, intitulé *Canaris à Scio*. Il est composé du héros grec et d'un de ses compagnons accroupis sur la proue d'une barque et épiant le moment d'aborder un vaisseau turc. On est tout à fait heureux de trouver là de la vigueur, l'énergie du ciseau unie à celle du style, un modelé large au service d'une noble pensée. Je citerai encore une *Clytemnestre* de M. Nicolas Avellino ; une autre statue en marbre de M. Giacomo

Ginotti, *l'Esclave brisant ses liens;* un groupe en marbre d'une très-belle exécution, *les Amours*, de M. Jules Bergonzali, et le portrait en pied du poëte Parini, très-remarquable par le mouvement et l'expression, de M. Émile Franceschi.

« Puisque nous voici sur le terrain de la sculpture, je veux vous indiquer un des caractères particuliers de l'art napolitain, branche secondaire, il est vrai, mais très-abondante en fruits : celle de l'industrie des statuettes représentant des scènes religieuses ou populaires, et principalement des « crèches », compositions souvent très-compliquées, où l'archaïsme reçoit de singuliers crocs-en-jambes, mais curieuses par l'exactitude des costumes à l'époque où elles ont été conçues, par la vérité du geste et par le jeu des physionomies. Les Napolitains ont conservé les noms des artistes qui s'étaient voués à ce genre de sculpture très-goûtée chez eux. Parmi ces noms, nous avons distingué ceux des Sammartino, des Musca, des Vassallo, des Gori, etc.

« Le rédacteur du catalogue de ces collections nous dit que la mention de la première crèche, dans la chronique napolitaine, date du milieu du XVIe siècle. L'une des plus célèbres fut composée à Palerme du temps du roi Ferdinand IV, pendant le temps de Noël, de 1806 à 1815. Elle mesurait plus de 40 mètres de long sur 15 de large. La crèche exposée aujourd'hui n'a pas cette dimension, il est vrai; mais elle est plus que suffisante pour donner l'idée d'un art qui ne serait que puéril s'il n'était dominé, je le répète, par un sentiment d'observation très-juste et par une exécution très-habile. Quelques animaux principalement y sont traités de main de maître.

« Dans ma première lettre, je vous parlerai de la peinture moderne à l'Exposition de Naples.

« ADOLPHE VIOLLET-LE-DUC. »

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

Les tombes de Rhodes.

Le musée de Cluny vient d'acquérir un certain nombre de tombes et de fragments de tombes ayant contenu les restes des grands-maîtres de l'ordre de Saint-Jean de Jérusalem et de l'Hôpital.

Voici l'énumération de ces richesses arrachées à une destruction certaine :

Le couvercle du tombeau du grand-maître Jacques de Milly (1454-1461), qui défendit vaillamment Rhodes contre les attaques de Hamza-Bey, le lieutenant de Mahomet II; le tombeau du grand-maître Robert de Juilly (1374-1376), seigneur de Juilly et de Claye, près de Meaux, ainsi qu'il résulte des termes d'une charte française dont M. de Longpérier a publié la teneur; le couvercle du tombeau du grand-maître Pierre de Corneillhan (1354-1355), chevalier de la langue de Provence, dont le magistère ne dura qu'un an; un important fragment du tombeau du fameux Déodat de Gozon (1346-1353), gentilhomme du Languedoc, lequel, avant d'être élu grand-maître, s'était acquis dans tout le Levant un renom considérable par son combat singulier avec un monstre ou dragon de taille énorme, qui épouvantait les habitants de Rhodes, et qu'il tua.

Le récit de cette prouesse, bien qu'embelli par la légende et nié par Paoli, le principal historien de l'ordre, semble vrai dans le fond. Ce monstre si effrayant devait être, selon toute apparence, un crocodile amené d'Afrique par quelque jongleur. Déodat de Gozon en conserva le surnom de *Vainqueur du dragon* (*Extinctor draconis*).

Le dernier des monuments acquis par la direction du musée de Cluny est le magnifique tombeau, dans un état de conservation irréprochable, du grand-maître J.-B. Orsini, des princes romains de ce nom, qui fut grand-maître de l'Hôpital de 1467 à 1476.

La plupart de ces monuments funéraires proviennent des ruines de la vieille cathédrale de Saint-Jean, le Saint-Denis des grands-maîtres, transformée en mosquée lors de la conquête turque, et détruite, le 6 novembre 1856, par l'effroyable explosion d'une poudrière frappée de la foudre. Le tombeau de Robert de Juilly, transformé en réservoir, était situé dans le bazar turc de Rhodes, près d'un bain public, où ont pu le voir tous les voyageurs qui ont visité jusqu'ici la vieille capitale des chevaliers.

Tous ces tombeaux portent de longues et intéressantes inscriptions et des écussons avec la croix de l'ordre de Saint-Jean et les armes des divers grands-maîtres.

Un laboratoire officiel de photographie.

Le *Journal officiel* a publié un rapport adressé au ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, sur l'emploi de la photographie dans les établissements scientifiques et littéraires dépendant de ce département.

Ce rapport fait ressortir les services que la photographie peut rendre en vue de reproduire d'une manière authentique des documents précieux et uniques, qui peuvent être anéantis, et dont des fac-simile parfaits assureraient en quelque sorte la survivance.

Une commission a été chargée d'organiser le fonctionnement de ce nouveau service ; elle était ainsi composée :

M. Léopold Delisle, président; MM. Léon Renier, Henri Sainte-Claire Deville, Maury, Ravaisson, Ed. Thierry, Davanne, Aimé Girard, Tétreau, baron de Watteville, Servaux; Collin, secrétaire; Mortreuil, secrétaire-adjoint.

Un point fort important du projet étudié par la commission était la création d'un laboratoire central de photographie. Il convenait non-seulement de définir bien exactement ce que l'on entendait sous le nom de laboratoire, mais encore de rechercher les meilleurs moyens d'exécution de cet atelier, qui nous a semblé indispensable.

La commission a été d'avis que ce laboratoire pouvait utilement servir :

1° A conserver les clichés déposés par les éditeurs ou les opérateurs, et qui deviennent propriété de l'État;

2° A exécuter les travaux photographiques ordonnés par l'administration, tels que les reproductions faites par l'État pour les villes de province ou de l'étranger qui, à titre gratuit, onéreux ou de réciprocité, demanderaient à faire photographier les objets qui se trouvent dans nos établissements, tels que les planches qui doivent

servir à nos publications (*Documents inédits*, *Revue des sociétés savantes*, *Archives des missions*, etc.);

3° A exercer aux opérations photographiques les personnes désignées par le ministère pour remplir des missions scientifiques;

4° A vérifier avant le départ l'état des appareils et des produits emportés par ces missionnaires.

L'accomplissement de ce projet, dont l'utilité n'a été contestée par personne dans la commission, ne paraît pas devoir entraîner l'État dans des dépenses considérables, une construction légère suffisant à l'installation projetée.

Les dessins de Victor Hugo.

L'encrier de Victor Hugo fait tout ce qui concerne son état; c'est ce que savent bien les amateurs de peinture qui, en 1852, à la vente de ses meubles, rue de la Tour-d'Auvergne, achetèrent quelques-unes de ses esquisses puissantes.

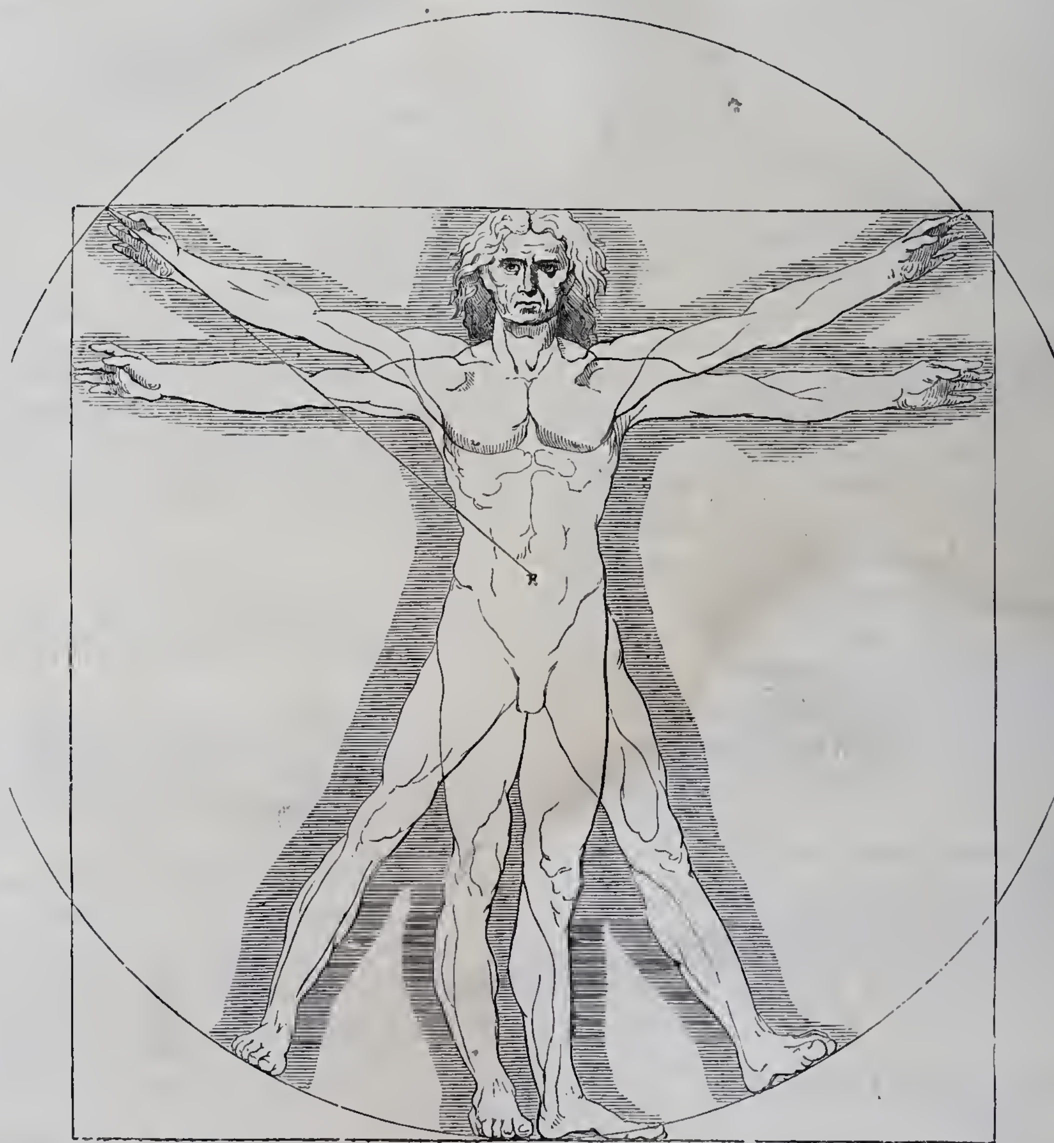


FIGURE D'HOMME INSCRITE DANS UN CERCLE ET DANS UN CARRÉ

D'après un dessin de LÉONARD DE VINCI.

J'ai vu dessiner Victor Hugo.

Il envoie chercher dans la maison du papier, une plume, de l'encre; on court partout, on monte dans les chambres, on furette, on fouille, et enfin au bout d'un quart d'heure on rapporte un encrier desséché, une plume qui ouvre le bec et un morceau de papier quelconque, déniché à grand'peine dans quelque coin. — Car il faut que l'on sache que la chose qui manque le plus à Hauteville House, c'est ce qu'il faut pour écrire.

Une fois le papier, la plume et l'encrier apportés sur la table, Victor Hugo s'assied et sans esquisse préalable, sans parti-pris apparent, le voilà qui dessine avec une rareté de main extraordinaire, non pas l'ensemble, mais un détail quelconque de son paysage.

Il commencera sa forêt par une branche d'arbre, sa ville par un pignon, son pignon par une girouette, et peu à peu la composition entière saillira de la blancheur du papier avec la précision et la netteté d'un négatif photographique qu'on soumet à la préparation chimique destinée à faire apparaître l'image.

Puis, cela fait, le dessinateur demandera une tasse, et il terminera son paysage par une averse de café noir.

Le résultat est un dessin inattendu, puissant, souvent étrange, toujours personnel, qui fait rêver aux eaux-fortes de Rembrandt et de Piranèse.

... Victor Hugo, quand il fait un dessin, fait le cadre par la même occasion, et, quelquefois, un morceau de chêne sculpté par lui détache le cadre du mur.

Il est ouvrier comme les artistes du moyen âge.

LA FONTAINE DE JOUVENCE

Qui d'entre nous n'a pas entendu parler de cette merveilleuse fontaine de Jouvence redonnant la jeunesse, la beauté, la fraîcheur à ceux qui les ont perdues, et dont les eaux puissantes effaçaient les rides avec la même rapidité que la vague efface les caractères tracés sur le sable? Quelle femme déjà pressée par l'âge n'a soupiré après ce délicieux rêve de tous les charmes qui ne sont plus, de toutes les roses qui se sont fanées, et n'a, machinalement peut-



LA FONTAINE DE JOUVENCE

Tableau de M. EHRMANN au Salon de 1873.

être, cherché sur la carte géographique le nom de Jouvence, le lieu fortuné où devait se trouver cette précieuse fontaine, dont tout vestige est perdu. Hélas! la merveilleuse source est restée une énigme, comme la pierre philosophale pour les alchimistes, s'il en existe encore.

Nous trouvons pourtant dans le roman de *Huon de Bordeaux* que cette fontaine est située dans un pays désert. « Elle venait, dit-il, du Nil et du paradis terrestre, et avait une telle vertu que si un homme malade en buvait et s'en lavait les mains il était aussitôt sain et guéri; et s'il était vieux et décrépit, il revenait à l'âge de trente ans, et une femme était aussi fraîche qu'une vierge. »

Par malheur, comme le dit La Fontaine :

Grand dommage est que ceci soit sornettes.
Telles connais, qui ne sont pas jeunettes,
A qui cette eau de Jouvence viendrait
Bien à propos.

Certains esprits forts prétendent que le mot *Jouvence* vient du latin *juventus*, et qu'il signifie tout bonnement *jeunesse*.

Ce sont les romans de chevalerie qui ont mis à la mode ce gracieux sujet, et l'art s'en est emparé.

M. Ehrmann n'a pas été le premier à le traduire en peinture, il ne sera pas le dernier ; mais ceux qui viendront plus tard ne pourront faire oublier les rares mérites de dessin et de composition qui recommandent son tableau. Cette excellente toile a paru au Salon de 1873 ; on peut en dire alors ce que l'on a dit des *Muses* que le même artiste exposait cette armée : C'est le meilleur tableau décoratif du Salon.



LA MUSIQUE A L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878

Comme tous les autres arts, la musique aura aussi sa place à l'Exposition universelle qui se prépare à Paris. Dans la prévision que des orchestres étrangers viendront y faire entendre des œuvres nationales et qu'on y organisera de grands concerts de musique vocale et instrumentale, on édifie au sommet du Trocadéro, dans le palais destiné à abriter les beaux-arts, une vaste enceinte où la musique et l'éloquence trouveront une place digne d'elles. Le palais, dont les constructions sont maintenant déjà assez hautes, consiste dans une longue galerie qui a la forme d'une demi-ellipse dont le côté concave regarde le Champ-de-Mars, où s'élèvent les bâtiments de l'Exposition.

De ce côté de la galerie règne une colonnade ou une série de hautes arcades qui formeront le plus beau promenoir qu'on puisse imaginer. La vue s'étend sur la Seine, découvrant les ponts, les quais et les monuments dont les profils perdus dans le lointain font une décoration splendide. C'est un spectacle grandiose et pittoresque, qui sera un des charmes de ce palais.

Au milieu de cette galerie s'élève la grande salle destinée aux fêtes, aux distributions de récompenses, aux conférences et enfin à l'exécution de grandes compositions musicales. Elle contiendra sept mille personnes environ, plus un espace particulier pour les chœurs, l'orchestre et l'orgue.

La forme de la salle est ovoïdale. Tout le fond est un demi-cercle de 50 mètres de diamètre ; puis, à partir du diamètre, les murs se rapprochent jusqu'à une grande conque ou niche ronde de 30 mètres d'ouverture, où seront placés soit l'orateur, soit l'orchestre et les chœurs. Un orgue monumental, chef-d'œuvre de la facture moderne, garnira le fond de cette conque.

C'est au sujet de cette salle, et particulièrement de son emploi musical, que MM. Davioud et Bourdais, les deux architectes qui construisent le palais de l'Exposition, ont fait une conférence fort intéressante à la société des compositeurs. Ils ont exposé le problème qu'ils avaient eu à résoudre relativement à la sonorité d'un aussi vaste espace, et comment ils espèrent l'avoir résolu. Jusqu'à présent, dans la conception d'une salle de spectacle ou de concert, on s'est peu préoccupé des lois de l'acoustique. On admettait qu'il était impossible de rien prévoir comme de rien empêcher en tout ce qui concerne la qualité sonore d'une salle quelconque, et que le mieux à faire était de s'en remettre au hasard.

Ayant à construire un édifice destiné spécialement à l'audition, les architectes n'ont pas cru devoir s'en rapporter seulement au hasard tout seul. Ils ont cherché à donner à leur construction une disposition qui satisfît à la fois l'œil et l'oreille.

L'optique et l'acoustique sont les deux facteurs principaux, les deux compas, si l'on peut parler ainsi, avec lesquels ils ont tracé leurs plans.

Avant de parler de ce qui a rapport à l'acoustique, nous dirons quelques mots sur la façon dont sont disposés les gradins sur lesquels sont placés les spectateurs. Ils font face à la grande ouverture de la conque dont nous avons parlé plus haut. Partant du plancher de la salle, ils s'élèvent peu à peu jusqu'au milieu du mur circulaire qui en forme le contour. Mais ils ne seront pas placés sur un plan seulement incliné ; ils formeront une vaste cuvette, un vallon creux et circulaire, dont la courbe concave se trouve divisée en deux par un rang de loges.

Il n'existe pas encore d'amphithéâtre où les places soient ainsi disposées. C'est une innovation dont l'effet est encore inconnu, mais qui devra être pittoresque à regarder des derniers rangs, d'où on verra descendre la perspective des têtes suivant une ligne plus molle que sur les gradins d'un plan seulement incliné, comme dans les cirques. La loi qui a présidé à ce nouvel arrangement des rangs de spectateurs est une progression constante de la hauteur des rangs, qui fait que chaque rangée de têtes dépassera celle qui la précède de la même quantité par rapport à l'objet à voir, qui est le chanteur ou l'orateur, placé au centre de la conque. Sur un plan seulement incliné, ces conditions n'existent pas : on voit de moins en moins à mesure que les rangs s'élèvent, à moins d'avoir une pente très-rapide.

C'est cette loi qui a donné géométriquement une surface concave comme plancher des siéges.

Relativement à l'acoustique, les architectes étaient très-préoccupés de deux inconvénients qui existent forcément dans un grand édifice. C'est, d'une part, la difficulté d'entendre bien de partout, et, de l'autre, l'excessive résonnance des grands espaces, qui donne un son ou une durée exagérée, ou qui produit des échos dont les répercussions empêchent de saisir nettement soit la parole d'un orateur, soit la série des sons d'une musique un peu rapide.

La résonnance est due, comme on le sait, à la réflexion du son contre les surfaces solides qui forment les parois de l'enceinte; réflexion dont les lois sont théoriquement les mêmes que celles de la lumière. Quand le son part d'une voix ou d'un instrument, il diverge dans tous les sens et forme ainsi une onde sphérique. Si on pouvait la voir, on apercevrait comme une bulle de savon grossissant rapidement. Le son parcourant 340 mètres à la seconde, l'onde sonore présenterait l'apparence d'une sphère qui, partant d'un point, arriverait au diamètre de 680 mètres en une seconde.

L'auditeur perçoit d'abord le son qui suit le rayon direct de cette sphère sonore; les autres rayons vont frapper sur les surfaces environnantes et ne parviennent à son oreille que plus tard, puiqu'ils ont parcouru un chemin plus long. De là la sensation du même son répété deux ou plusieurs fois. Ce phénomène se remarque particulièrement au Cirque, où se donnent les concerts Pasdeloup; on peut l'observer surtout quand le piano se fait entendre : chaque note est redoublée, et, ce qui est singulier, le second son est plus fort que le premier.

Quand les sons répercutés par les murs se font entendre après le son initial, à un intervalle de temps qui n'est pas plus grand qu'un dixième de seconde, on a la sensation d'un seul son.

C'est en s'appuyant sur cette loi d'acoustique que les architectes ont donné à la grande conque où sera placé l'orchestre une forme particulière qui est le résultat de la forme de la salle elle-même et de la disposition des gradins.

Chaque point de sa surface est tel que le son émis au dedans ne fasse pas, en se réfléchissant contre ses parois, un chemin plus grand d'un dixième de celui que fait le son direct en arrivant à chacune des places. Ainsi, si on trace une ligne allant de la bouche de l'orateur ou du chanteur à l'une des places de la salle; puis qu'on en trace une autre partant du même point, allant se briser contre la voûte de la conque et de là arrivant en s'y réfléchissant aussi à la place marquée, on trouvera, en mesurant ces lignes, que celles qui forment l'angle de réflexion ne sont pas plus grandes d'un dixième que la ligne qui va directement de la bouche du chanteur à l'oreille de l'auditeur. Cette conque servira ainsi de réflecteur pour envoyer aux places les plus éloignées le son de la voix, de l'orchestre ou de l'orgue.

Quant aux parois des murs circulaires et de la voûte, il est évident que, suivant le calcul, elles doivent donner une répercussion du son, puisque le diamètre a 50 mètres, et que la différence du son direct et du son réfléchi y serait certainement de plus d'un dixième de seconde. Aussi seront-elles étouffées sous les matières qui doivent servir à l'ornementation : draperies, toiles peintes, boiseries, etc.; c'est seulement l'expérience qui décidera ce qu'il vaut mieux employer.

Une observation a été faite par une personne très-compétente en ces matières, M. Cavaillé-Coll, l'habile facteur d'orgues. On a essayé, au palais de l'Industrie d'Amsterdam, d'atténuer la trop grande résonnance de cet édifice, qui n'a pas moins de 125 mètres de long, en posant en travers une certaine quantité de fils de coton très-peu tendus. La faible résistance de ces fils a suffi pour arrêter une grande partie des ondes sonores, et a considérablement amélioré la sonorité de la salle. Cette expérience, qui a été tentée aussi dans d'autres édifices, a plusieurs fois parfaitement réussi.

De quelque façon que l'on s'y prenne, on ne laissera de surface réfléchissante du son que celle du grand porte-voix dans lequel sera placé l'orchestre,

C'est la première fois qu'on élève une grande salle destinée à des concerts dans laquelle on ait essayé de faire une application directe des lois de l'acoustique.

Il y a longtemps que les artistes et le public demandaient à l'État de construire pour la musique un local qui lui fût spécialement consacré. Dans celui qui s'élève en ce moment au sommet du Trocadéro, on pourra entendre les grands oratorios de Hændel et de Bach comme ils sont exécutés en Anglerre, c'est-à-dire avec tout le déploiement musical que comportent ces vastes compositions. Un grand orgue, chef-d'œuvre de la facture moderne, sera le complément indispensable de cette salle et servira aussi à son ornementation.

Le palais du Trocadéro, qui dans le principe ne devait être que provisoire, restera acquis par la ville de Paris moyennant une convention passée entre elle et l'État. Cette solution est fort heureuse pour le monde musical, et sera dans l'avenir le point de départ d'auditions musicales où les orphéons, les musiques militaires, les grands orchestres, les chœurs nombreux, l'orgue pourront résonner ensemble ou séparément devant une assemblée nombreuse et dans un espace qui, tout en étant considérable, ne dépasse pas les limites assignées à l'art par le bon goût.

L. PILLAUT.

LA VÉNUS DE MILO

On a fait grand bruit, il y a peu de temps, de la découverte d'un bras de la Vénus de Milo. Nous avons cru devoir mettre nos lecteurs en garde contre cette nouvelle, et nos réserves sont pleinement justifiées, car on sait maintenant, d'une manière officielle, qu'elle est fausse de tous points.

Tout le monde connaît, au moins par les photographies, la célèbre statue qui trône comme une reine sur son piédestal dans la galerie des Antiques du Louvre, dont elle est la gloire et l'honneur. Nous croyons qu'il ne sera pas sans intérêt de consacrer quelques lignes à ce beau monument de la sculpture grecque.

Voici d'abord l'histoire abrégée de sa découverte, histoire très-controversée du reste, quant aux dé-

tails. La lumière ne s'est pas encore faite, malgré les travaux tout récents de M. J. Aicard.

La Vénus a été trouvée dans l'île de Milo, une des Cyclades méridionales, vers les premiers jours d'avril 1820, par un paysan grec, nommé Ghéorgis Bottonis. En creusant la terre, il mit à découvert une excavation, une sorte de niche au fond de laquelle se tenait debout sur son piédestal, et à peu près intacte, une statue de femme. Son bras gauche, fixé à l'épaule par un tenon, était levé et tenait une pomme. Dans la niche, à droite et à gauche de la Vénus, et en place comme elle, étaient deux hermès.

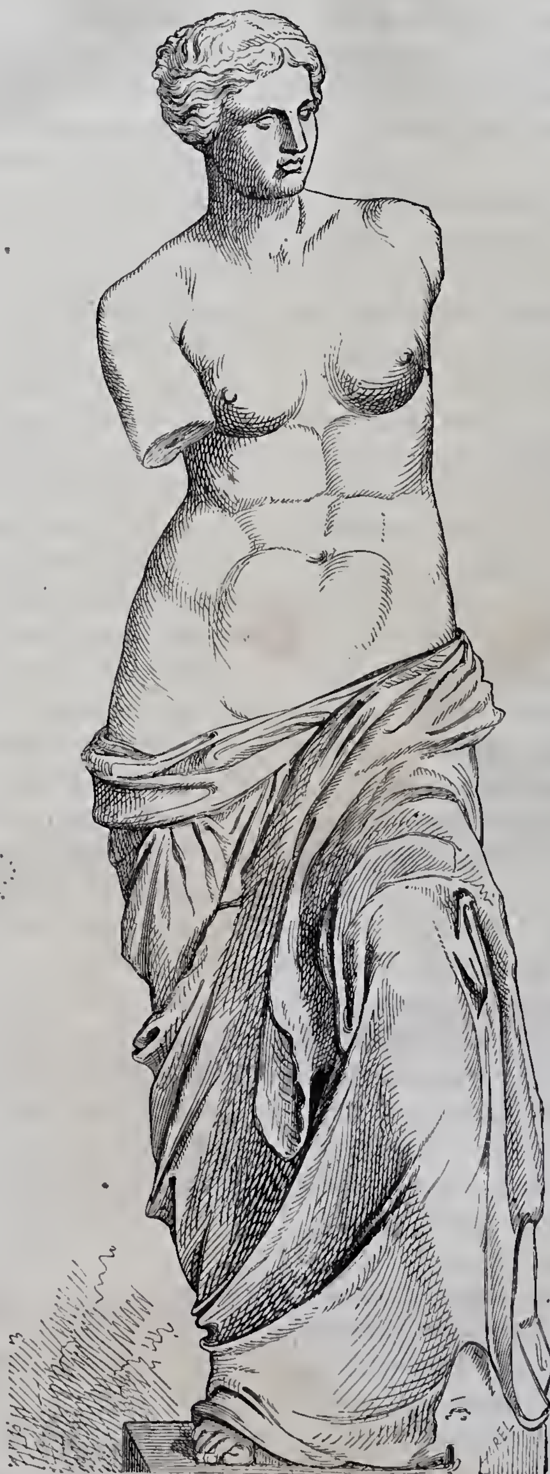
On entend par *hermès* une sorte de pilastre surmonté d'une tête du dieu Hermès, le nom de Mercure chez les Grecs, et qui se plaçait comme une borne le long des chemins et dans les carrefours.

Ghéorghis Bottonis et son fils Antonios, encore vivant aujourd'hui, démontèrent la statue pour transporter dans une étable à moutons d'abord la partie supérieure, qui n'était que posée sur l'inférieure, et le bras droit descellé, puis la seconde moitié et les hermès.

M. Brest, agent consulaire de France à Milo, célèbre dans l'histoire de la Révolution grecque par son énergie, son courage et ses aventures, vit la statue presque au moment de sa trouvaille, et, confirmé dans son admiration instinctive par le jugement de divers officiers de la marine française auxquels il la fit voir, se mit aussitôt à en négocier l'achat pour le Louvre avec Ghéorgis Bottonis. En même temps, il écrivait à M. David, consul général à Smyrne. Celui-ci, n'osant prendre sur lui la dépense nécessaire, en référait au marquis de Rivière, ambassadeur de France à Constantinople.

M. de Rivière chargea le comte de Marcellus, qui se trouvait par hasard au moment de partir pour une mission diplomatique dans l'Archipel, et auquel d'ailleurs une notice de l'enseigne de vaisseau Dumont-d'Urville avait donné l'éveil, de « courir une bordée » jusqu'à Milo, et d'emporter la statue si elle en valait la peine.

Mais pendant ce temps un prêtre grec, le papas Oikonomos Vergis, avait forcé par intimidation, et malgré les protestations de M. Brest, Ghéorgis Botonis à lui vendre la statue pour le compte du prince phanariote Nicolaki Morousi, drogman de l'arsenal et bras droit du capitan-pacha auquel appartenait le gouvernement des Iles.



VÉNUS DE MILO

Musée du Louvre.

Lorsque M. de Marcellus arriva, le 23 mai, en rade de Milo, sur la goëlette l'*Estafette*, commandant Robert, dit *Robert le Diable*, le papas tenta d'embarquer subrepticement la statue sur le brick grec la *Galaxidi*. La Vénus aurait infailliblement échappé à la France si MM. Robert et de Marcellus, voyant du pont de l'*Estafette* M. Brest se disputer sur le rivage avec une troupe de Grecs, n'étaient accourus avec un canot et des matelots armés. Il fallut user du bâton et du sabre, et dans la bagarre, la statue, traînée avec des cordes sur les pierres du rivage par les gens du papas, eut le dos éraflé, la draperie écornée, le chignon séparé, le bras gauche cassé en plusieurs morceaux dont on retrouva deux : le biceps et une partie de la main tenant la pomme ; ils sont au Louvre. Mais le plus important était fait : la Vénus de Milo, solidement arrimée à fond de calc de l'*Estafette*, prit la route de France qu'elle n'eût jamais connue sans l'énergie, un peu brutale peut-être, de nos marins et de nos consuls.

Morousi soulagea sa colère en faisant donner une bastonnade abondante aux malheureux défenseurs de la Vénus, et en infligeant une forte amende aux primats et autres papas de l'île. Par un juste retour des choses d'ici-bas, il fut lui-même massacré au début de l'insurrection grecque.

La Vénus de Milo a été attribuée, sans preuve aucune, au sculpteur Praxitèle. M. Ravaisson, directeur des Antiques au Louvre, croit, après M. Quatremère de Quincy, que cette statue faisait partie d'un groupe où figurait un Mars : quelque chose comme le triomphe de la Beauté sur la Force. Il se base sur les analogues qui existent, notamment un groupe antique de la villa Borghèse.

Quoi qu'il en soit de cette hypothèse, la Vénus de Milo reste comme la plus haute expression connue dans l'art de la beauté sereine, majestueuse, immatérielle. C'est la glorification en sculpture de l'Éternel féminin.

A. DE L.

HISTOIRE DES ÉVENTAILS

L'histoire des éventails n'est plus à faire. Ce coin du domaine de la curiosité était à peu près inexploré quand M. S. Blondel entreprit le travail que nous présentons à nos lecteurs [1] : on ne connaissait effectivement que les deux monographies de MM. Édouard Petit et Natalis Rondot; la *Gazette des beaux-arts* avait effleuré la question à diverses reprises, mais sans en envisager les faces multiples.

Comme toutes les bonnes idées, celle-là s'est trouvée mûre à point dans plusieurs cerveaux à la fois. M. S. Blondel nous dit dans la préface de son livre, que l'intention de l'écrire lui a été inspirée par l'exposition d'éventails organisée au *South Kensington Museum* en 1870; la même cause a engendré le même effet chez un autre Français de notre connaissance, habitant l'Angleterre, qui s'occupe depuis la même époque à réunir ses matériaux pour construire le même édifice. Nous aurons certainement d'ici peu une seconde *Histoire des éventails*, et personne ne s'en plaindra, bien que là où M. S. Blondel a passé il reste peu de chose à glaner, sauf dans l'image, qui est inépuisable.

Le sujet est en lui-même bien plus gros d'intérêt qu'il ne semble au premier abord; le « bijou léger » si souvent chanté par les poëtes n'intéresse pas seulement les curieux, les gens du monde, les antiquaires et les artistes; l'historien doit compter avec lui. N'appartient-il pas à l'histoire, l'éventail de Charlotte Corday, que Baudry laisse tomber tout sanglant aux pieds de l'héroïne, dans son tableau de la mort de Marat? Et l'éventail du dey d'Alger, qui nous valut nos plus riches possessions d'Afrique?



ÉVENTAIL OFFERT PAR SAINT-ÉVREMOND A NINON DE LENCLOS

(Collection de Mme la comtesse de Chambrun.)

L'invention de l'éventail date de l'invention du soleil, de la chaleur, des mouches, de la poussière et de tous les inconvénients qu'il engendre. Elle dut suivre de bien près la création de la femme, et celle-ci ne tarda pas à faire de cette arme défensive un des plus redoutables engins de la coquetterie. Pour s'éventer, dans l'origine, la femme dut évidemment recourir aux produits de l'industrie contemporaine, qui reposait tout entière entre les mains de la nature : les feuilles de palmier et de lotus, les fougères la charmèrent tout d'abord par leur grâce flexible et leur légèreté; puis, un beau jour, elle s'aperçut que le règne animal lui offrait des ressources supérieures, et le paon dut abandonner sa parure.

Quelques dates n'ajouteraient rien à la valeur des précieux documents historiques que nous venons de mettre sous les yeux du lecteur; il est acquis, croyons-nous, que l'Orient s'évente avec rage depuis que le monde est monde, et l'usage ne semble pas près d'en périr. Il appert des relations de voyage les plus récentes qu'en Chine notamment l'éventail est le meuble par excellence, l'inséparable de tous, hommes et femmes, grands et petits. Mme de Bourbourlon raconte que les soldats chinois manient l'éventail, sous le feu de l'ennemi, avec une placidité incroyable.

Les Anglais de l'Inde s'attribuaient le mérite d'a-

1. Un vol. illustré de 50 gravures. Prix, 10 francs. Paris, Renouard, éditeur.

voir inventé l'éventail- ventilateur d'appartement, mais M. S. Blondel vint, qui leur jeta dans les jambes certain bas-relief assyrien, vieux de trois mille ans, où l'on voit clairement fonctionner l'ingénieux appareil qu'ils ont baptisé du nom de *Pânk'hâ*. — *Suum cuique.*

Ce qui est hors de conteste, c'est que les Japonais ont eu les premiers l'idée de *plisser* l'éventail; les Chinois eux-mêmes en conviennent. Ainsi donc les anciens proprement dits, ceux d'Égypte, de Grèce et de Rome, n'auraient connu que l'éventail-écran. Le silence du bas-relief est ici bien pénible; on aimerait à penser que les élégantes d'Athènes et de Rome, dont l'imagination était si fertile en coquetteries, n'ont pas ignoré le délicieux manége auquel se prête si bien le plissement ou le fractionnement de l'éventail en languettes mobiles. Pour juger de toute l'importance de ce perfectionnement, il faut avoir vu le petit meuble entre les doigts des Espagnoles s'épanouir en faisant la roue, et soudain se replier comme les pétales d'une sensitive.

L'éventail étant de soi une bonne chose, il est presque superflu de dire que les puissants de la terre élevèrent, dès le principe, la prétention de le monopoliser entre leurs mains; sous quelque latitude qu'on se place, que l'on prenne un roi Pharaon ou un prince aztèque, l'histoire ne varie pas: l'éventail est décrété attribut de la souveraineté ; il n'y aura pas d'éventails pour le pauvre monde. Cet odieux privilége subsisterait peut-être encore de nos jours, n'était la toute-puissance des femmes qui, toujours et partout, parvint à l'abattre après une lutte opiniâtre; on frémit en pensant que, sans elles, les soldats chinois seraient peut-être encore réduits à faire l'exercice sans leur éventail !

Les premiers chrétiens ne dédaignèrent nullement les commodités du meuble qui nous occupe; l'abbé Martigny croit pouvoir affirmer que saint Jérôme en fabriquait de ses mains dans le désert de Chalcis, ce qui semble indiquer que le produit trouvait un écoulement facile. Saint Fulgence aussi, au dire du savant auteur du *Dictionnaire des antiquités chrétiennes*, mais il ne travaillait que pour les autels.

Alfred de Lostalot.

(*A suivre.*)

L'éventail dont nous publions la gravure a été « offert à Ninon par son ami Saint-Évremond », comme on le lit sur une inscription qu'il porte. Ninon de Lenclos, dont la légèreté est aussi connue que ses spirituelles reparties, brilla longtemps pendant le règne de Louis XIV : à soixante-cinq ans, elle passait encore pour le bourreau de tous les cœurs tendres.

Cet éventail peint à la gouache représente un épisode du siége de Jérusalem, d'après le poëme de Torquato Tasso : *Godefroy de Bouillon guéri miraculeusement.*

VARIÉTÉS

—

UN MANUSCRIT ÉGYPTIEN

Il y a trois ans, le *British Museum* fit l'acquisition d'un vieux livre égyptien, antique manuscrit sur papyrus, qui forme le plus curieux des documents historiques parvenus jusqu'à nous. Le Musée britannique vient d'en publier un admirable *fac-simile* exécuté par M. Pryce, spécialiste éminent dans cette branche de l'art. Cette publication se compose de 79 pages, avec une savante introduction et une traduction du Dr Birch, orientaliste tout à fait compétent pour une semblable tâche. C'est, dit le *Standard*, à qui nous empruntons ces détails, un événement qui ne peut passer inaperçu dans la république des lettres.

Il faut signaler tout d'abord cet avantage que les 79 pages de texte qui viennent de paraître sont exactement du même format que les 79 planches in-folio du texte. Il n'en est pas exactement de même pour les divisions en trois colonnes de la traduction publiée séparément. Le papyrus de Harris lui-même semble avoir suggéré l'idée d'imprimer cette traduction sur trois colonnes, car quelques-unes de ses pages sont divisées de cette même manière, tandis que d'autres sont divisées en deux colonnes, et que le plus grand nombre n'a aucune division. Il résulte de ce défaut d'uniformité que le vieux livre égyptien, dont le contenu ressemble d'une manière frappante à un catalogue de commissaire-priseur, se compose en tout de 117 colonnes. La distribution par colonnes est l'œuvre, nous devons le remarquer, des scribes égyptiens eux-mêmes.

Mais il n'en est pas de même de la division par pages et de la séparation de celles-ci l'une de l'autre. C'est l'œuvre de M. Harris, consul anglais à Alexandrie, qui, en 1855, acheta à des maraudeurs arabes qui avaient pillé des nécropoles de momies ce magnifique papyrus avec quatre autres de moindre importance. Originairement, le papyrus n'était pas coupé : c'était un rouleau, comme tous les papyrus égyptiens, qui ne se distinguait de l'aspect ordinaire des manuscrits hiéroglyphiques, hiératiques et démotiques, que par ses grandes proportions. Le rouleau était aussi gros que la partie cylindrique d'un chapeau, et cela ne surprendra pas quand on saura qu'il avait 139 pieds de long, ce qui donne environ un pied trois quarts (mesures anglaises), en moyenne, pour chaque page. La largeur moyenne est de 16 pouces et demi.

Dérouler un papyrus égyptien qu'on ne peut presque manier que comme de l'amadou est une affaire presque aussi délicate que de séparer les feuilles carbonisées d'un rouleau d'Herculanum. Il ne faut pas

trop se hâter, par conséquent, de blâmer la personne qui la première entreprit cette tâche, quoique nous puissions déplorer qu'elle n'ait pas montré plus d'habileté. Heureusement cette première tentative n'alla pas au delà de la première page, et après tout, le dommage s'est borné à gâter l'incomparable beauté de ce document royal, sans en dégrader le texte d'une manière irréparable.

Ce fut heureusement M. Harris lui-même qui se chargea ensuite d'exécuter l'entreprise, et il s'en acquitta fort bien, ne réussissant pas moins habilement à séparer les pages l'une de l'autre. C'est dans cet état que se trouvait le papyrus, quand, en 1873, le British Museum l'acheta, ainsi que les quatre autres, de miss Selima Harris, qui les possédait depuis la mort de son père. Dans l'intervalle, ces manuscrits avaient couru un grand danger, la maison de miss Harris, à Alexandrie, ayant sauté ; un ou deux des quatre autres manuscrits portent encore les traces de l'explosion.

Comme le fait observer le docteur Birch, le papyrus de Harris est le plus grand de cette catégorie de manuscrits : le seul qui lui soit comparable est le papyrus d'Ebers, nouvellement découvert et relatif à la médecine, et qui a été aussi publié. Mais, comme spécimen de calligraphie, le papyrus de Harris l'emporte autant sur tous les autres que l'or et les pierres précieuses du pharaon Rhampsinitos ou Ramsès III, dont les magnifiques présents aux dieux forment le sujet des quinze seizièmes du document, tandis que le « Discours du trône » résume les événements de son long règne de trente-deux ans.

On ne peut douter raisonnablement que ce papyrus ne soit contemporain des faits qu'il relate et qu'il n'ait été écrit dans le palais magnifique du pharaon, à Médinat-Stabon. Quoique la beauté de l'écriture soit la même, du commencement jusqu'à la fin, trois scribes au moins ont dû concourir à son exécution. Les lettres par lesquelles il commence ont une hauteur de 5/0 de pouce et l'écriture courante est tracée avec une fermeté et une perfection artistique comparables seulement aux plus beaux monuments épigraphiques de ce palais et de ce temple. Il n'y a rien qui rappelle ce malheureux griffonnage dont les papyrus épistolaires donnent tant d'exemples. Les têtes de sections, les mots qui indiquent un total et les blancs remplis après coup sont tracés avec soin en rouge. Ce qui n'est pas moins remarquable que cette admirable écriture, c'est l'état de conservation du manuscrit, qui n'a pas subi, comme nos vieux manuscrits d'Europe, les ravages du temps et des vers ; le sol et l'air sec de la Thébaïde l'en ont préservé.

DE L'INFLUENCE DE LA LITTÉRATURE

ET DE LA MUSIQUE SUR L'ARCHITECTURE [1]

Il y a toujours eu et il reste encore, malgré tout ce qu'on a déjà dit et fort bien dit, un gros livre à faire, avec ce titre : *De l'influence de la poésie, de la peinture, de la musique, du théâtre et de l'opéra, de l'industrie et de la politique sur l'architecture.*

Après quoi, il faudrait en écrire un second qu'on intitulerait : *De l'influence de l'architecture sur l'opéra, la politique, le théâtre, la peinture, la musique et la poésie.*

Dès aujourd'hui, je demande la permission de tracer les lignes principales du premier, laissant aux philosophes de l'avenir le soin de compléter ma pensée. C'est une pierre seulement, ou un pavé que je prétends apporter à l'œuvre commune — que notre génération se doit à elle-même d'accomplir !

Pour une fois, je débuterai seulement avec le règne de Louis XVI : moment de jeunesse, d'espoir ; époque d'illusion, où l'on retournait, avec *le Jeune Anacharsis*, à l'antique simplicité ; des nymphes rougissantes et des faunes sensibles ; de petits vers qu'on lisait dans des *Temples de Gnide*, sous les petites rotondes ouvertes à tous les doux zéphyrs de décembre, — car les aquilons s'appelaient alors zéphyrs. La France avait quinze ans.

Ensuite on joua *Babet et Colin*, et *le Devin du village ;* on lut *l'Émile*, puis *Paul et Virginie*, et les architectes élevèrent de rustiques chaumières en marbres treillagés, des Trianons champêtres auxquels on continua cependant à entremêler des colonnades en ruine, perdues sous les lierres, et que peuplèrent, en formant points de vue, des Amours juvéniles, des nymphes à fossettes et des jardiniers à houlette, avec vestes campagnardes et chapeaux à retroussis.

Plus tard, Méhul et Spontini nous ramenèrent à Rome, escortés de Talma. Qui sait si *la Vestale* et *Manlius* ne causèrent pas l'Empire ?— Et l'on rebâtit Rome à Paris ; le Panthéon fut en honneur, et l'arc de Titus et la colonne Trajane ; et l'on s'assit sur des tricliniums et des chaises curules, on s'éclaira de lampadaires antiques, à chaînettes, qu'on transportait le soir auprès de sa table de nuit.

L'opéra de *Joseph* amena, me semble-t-il, l'expédition d'Égypte ; et l'on mit des sphinx sur son bureau et sur ses fauteuils, des pyramides sur sa cheminée pour y loger ses pendules ; on bâtit la place du Delta et la rue des Colonnes ; on vit sur les façades de nos passages des Isis et des fleurs de lotus.

Jusqu'aux trois glorieuses régna M. Scribe ; les notaires firent beaucoup construire. Fra-Diavolo nous valut nombre de belvédères italiens qui couronnaient nos maisons bourgeoises ; la présence de la girouette aimée des avoués et des industriels, complétée plus tard d'un paratonnerre avec rose des vents, y joignait l'utile à l'agréable. La maison fut cossue, sans inutile dépense, et devint un bon placement. On vint s'y reposer des fatigues de l'étude ; aux fenêtres bien espacées et garnies de balustrades à modestes croisillons, on mit de solides contrevents, pour dîner à l'abri des regards, le dos près d'un feu flambant, éclairé par des lampes astrales dont

1. Cet article est emprunté à un journal artistique de Bruxelles, *l'Actualité*, fondé il y a peu de temps et dirigé avec beaucoup de talent par M. Camille Lemonnier. Nous souhaitons à notre nouveau confrère tout le succès qu'il mérite.

la forme rappelait sans cesse à l'orgueil national la colonne de Juillet.

Un moment après, les disciples de Scribe furent débordés par le romantisme, et alors quelle audace dans les conceptions! Redirai-je cette alliance du gothique et de la Renaissance, les gargouilles et les vitraux, et les portes surbaissées dont un marteau rappelait le visage de la belle Ferronnière, avec perle sur le front, et l'autre les traits, connus et aimés de tous, du superbe François Ier, en fonte?

Auber chantait; *Haydée* et *la Muette* passèrent. O Sicile! ô Venise! combien vous nous avez valu de fenêtres jumelées, de chambranles curieusement sculptés au mètre courant, de lobes, de tréfles et de fleurons à la douzaine! Déjà nous sentions courir dans l'air un souffle venu de l'Orient qui gonflait nos poitrines. Et quand le spectateur, la nuit, sortant du théâtre, rentrait sous l'averse et frappait à la porte de son palais des doges, dans la rue Saint-Augustin, pataugeant dans la lagune du trottoir, le cœur plein de quelle adorable conviction il chantait :

Ah! que Venise est belle!

C'est vers cette même époque que la prise d'Alger, déjà ancienne, puis la prise de Constantine, nous valurent la romance de Kadoudja, le racahout des Arabes, et de notables échantillons de l'art purement mauresque, qui sont restés dans notre quartier du Palais-Royal et de la Bourse où on les retrouvera quelque jour.

Puis se produisit, dans nos romances et dans notre Opéra-Comique, un retour au Pompadour et aux gardes-françaises; *les Porcherons* et M. de Saint-Georges, la Pomponnette et le Royal-Tambour ne furent pas étrangers à cette évolution de l'art, qui nous amena un adorable style Louis-Philippe XV, en plâtras, en repoussé, en zinc, économique et, par bonheur, peu durable.

Après quoi, il y eut un moment de gâchis où s'unirent dans une fâcheuse promiscuité le François Ier et la Pompadour, la Ferronnière et le Louis XV, le Scribe et le gothique...

Et ce fut tout.

Dans l'attente et le grand silence, avant que l'aurore se fît, les ténèbres régnèrent; et dans cette obscurité on vit surgir d'abord une étrange créature qui avait nom : néo-grec. Lorsqu'il fut né dans l'ombre, il construisit des maisons tombales, où le creux remplaçait la saillie, avec des ornements funéraires incisés dans la pierre, ce qui était une économie de ravalement; il ne connaissait que les formes impitoyablement rectilignes et rigides; le lotus, la fleur de la mort, s'épanouissait alors sur toutes les habitations des hommes, et sur chacune de celles-ci on pouvait écrire : Famille un tel!

L'esthétique fit alors de grands ravages parmi les architectes, ainsi que le symbolisme et le cabalistique. Et, à force de gratter et de ratisser, d'épurer et de simplifier, à force de chercher la thèse, l'antithèse et la synthèse, l'infini dans le fini et leurs rapports, le parfait et l'immuable, au nom du pur et du fixe, ils poursuivirent ce but sublime, principe éternel et fécond de toute création architecturale : Dans le mur idéal, la baie unique ouverte sur l'infini!

Ils ne l'atteignirent point : le jour apparut et la santé est revenue avec les allures libres et vivantes.

Aujourd'hui il faut se demander : Tant d'efforts faits pendant tant d'années, en sens divers, ont-ils donc été entièrement perdus? — Nullement; dans toutes ces recherches du passé, les esprits ont acquis le sentiment de l'exact et du vrai; les burlesques copies ont été reniées, l'excès même a amené l'épuration du goût; au gothique des pendules, à l'antique de convention, au néo-grec sépulcral ont succédé les reconstitutions sérieuses, serrées, approfondies, savantes et justes des Duban, des Duc, des Labrouste, des Viollet-le-Duc : à étudier ainsi le passé sous toutes ses formes, on a reconquis le goût instinctif, qui fait l'artiste, — le sentiment profond de la mesure.

Un pas encore, et les artistes vont, en retrouvant ces qualités qui servent de point de départ à toutes les autres, y infuser les qualités propres du tempérament français et de notre époque. L'avenir sera alors plein de promesses.

P. Planat.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Envois de Rome.

L'exposition publique des œuvres envoyées de Rome par les pensionnaires de la villa Médicis a commencé le 30 juin à l'École des beaux-arts. Voici la liste de ces envois :

PEINTURE.

M. Ferrier (4e année) : *Sainte Agnès.* — M. Morot (3e année) : *la Création de l'homme,* d'après Michel-Ange; *le Bon Samaritain.* — M. Besnard (2e année) : *Saint Bernard ressuscitant un enfant.* — M. Commerre (1re année) : *Jézabel.*

SCULPTURE.

M. Coutan (4e année) : *Saint Christophe.* — M. Injalbert (2e année) : *Christ.* — M. Hugues (1re année) : *Baptême du Christ,* bas-relief; *Ménandre,* copie d'après l'antique.

ARCHITECTURE.

M. Bernier (4e année) : *Restauration du tombeau de Mausole.* — M. Lambert (3e année) : *Acropole d'Athènes,* état actuel; *Palais communal de Brescia.* — M. Loviot (2e année) : *Temple de Castor et Pollux,* chapiteau et base, entablement; *Temple de la Concorde,* entablement; *Tombeau de Boccacio,* à Santa-Maria della Pace. — M. Paulin (1re année) : *Pompéi,* fragments; *Panthéon,* porte, chapiteau et base de la colonne.

GRAVURE.

M. Roti (1re année) : *Vénus et l'Amour,* cire; *Jeunesse,* tête d'étude; *Tête antique,* copie sur acier; *Fragments d'une fresque de Pinturicchio,* dessin. — M. Boutelié (4e année) : *la Vierge et l'Enfant Jésus,* d'après Léonard de Vinci, gravure en taille-douce.

Un nouvel académicien.

L'Académie des beaux-arts, dans sa séance de samedi 23 juin, a nommé correspondant libre, à la place de M. Jeanron, décédé, M. le marquis de Souza-Holstein, président de l'Académie royale de Lisbonne.

ÉCOLE FRANÇAISE CONTEMPORAINE



LE PRISONNIER, PAR M. GÉRÔME.
(Salon de 1863.)

LE PRISONNIER

—

Le tableau de M. Gérôme, dont nous présentons une gravure à nos lecteurs, est l'œuvre capitale de l'un des maîtres contemporains les plus aimés du public. Il a figuré à l'Exposition de 1863.

Couché au fond d'une barque égyptienne, les mains attachées par des liens étroits, l'esprit absorbé dans les regrets de la liberté perdue, un captif voyage tristement sur le Nil, en compagnie de ses gardiens et de rameurs aux bras agiles. La cange glisse légère et rapide sur le flot silencieux : elle se détache en silhouette sur les eaux argentées du fleuve, et le ciel, les fonds, les rives lointaines, tout se colore des teintes lilas d'un crépuscule oriental. Les figures sont bien dessinées et bien peintes, le paysage est limpide et fin. Bien mieux que les splendeurs du monde grec ou romain, qui ont longtemps captivé M. Gérôme, ces sujets ethnographiques conviennent à son talent soigneux et précis.

UN MUSÉE A CRÉER

—

Au moment où la création d'un musée des arts décoratifs est à l'ordre du jour, on ne lira pas sans intérêt les lignes suivantes, dues à la plume d'un éminent critique d'art, M. Ph. Burty :

La Révolution a créé aux États l'obligation d'ouvrir, d'enrichir, de multiplier dans tous les grands centres ces musées-bibliothèques dont l'utilité ne pouvait qu'à peine être soupçonnée sous les anciens régimes. Si Diderot les prévoit, c'est dans sa *Correspondance*, où tant d'idées sont réunies, et seulement au point de vue de la réunion des objets historiques intéressant une localité. S'il eût entrevu nettement l'utilité de cette communion permanente et gratuite du travailleur avec le beau, de quelle ardeur il en eût plaidé la réalisation! Mais les temps d'alors ne l'exigeaient point. L'éducation technique, sévèrement maintenue par les maîtrises, était parfaite. La machine et la division du travail ne déshabituaient pas peu à peu l'esprit de la conception personnelle sans cesse renouvelée, la main de la variété des outils. La bourgeoisie avait encore sur la commodité et sur la solidité du mobilier les idées du moyen âge. L'aristocratie de naissance ou d'argent était soumise à des obligations extérieures, parmi lesquels comptait celle de garnir ses demeures avec le plus de somptuosité et de goût possible.

Nous dirons tout à l'heure dans quelle mesure les cabinets des grands curieux, à Paris et en province, remplaçaient les musées futurs. Aujourd'hui, l'État a la charge et la responsabilité de cette éducation qui découle de la fréquentation des œuvres supérieures. Tous nos voisins l'ont senti. Nous ressentirons cruellement les effets de notre inaction. La rareté, la cherté des objets vraiment dignes d'être offerts à l'étude rendront infiniment plus dure qu'elle ne l'eût été il y a quinze ans, alors qu'on adjurait déjà le gouvernement impérial de s'en préoccuper, la tâche de ce musée central des arts décoratifs. Il ne faut cependant point désespérer. S'il réussit à se choisir des administrateurs libéraux d'esprit et de cœur, ce musée devra compter sur des dons qui ne s'arrêtent que devant la roideur traditionnelle de nos administrations publiques.

Un collectionneur d'un goût pratique et fin (il recherche plus particulièrement le mobilier du moyen âge et de la Renaissance en France), et qui a fait ses preuves d'écrivain spirituel et chercheur, M. Edmond Bonnaffé, s'est associé à ce mouvement par un article publié dans la *Gazette des beaux-arts* et ensuite tiré à part. Cet article a pour titre : *Un musée à créer*. Qu'on se rassure! Il ne coûterait rien à l'État. Ni fonds à dépenser, ni crédits à ouvrir! Rien qu'une installation, facile et opportune, dans une série de salles de l'ancien Louvre qui sont actuellement sans emploi. Bien plus : ce serait un musée essentiellement national et qui, rangé, étiqueté, catalogué pour l'Exposition universelle de 1878, affirmerait l'élévation et la perfection de nos arts décoratifs depuis la fin de la Renaissance jusqu'au second quart de ce siècle [1].

M. Edmond Bonnaffé prétend, et il le prouve par d'excellentes raisons, que le Louvre a trois moyens à sa disposition de compléter sans frais ses séries, assurément fort incomplètes, de meubles meublants. Il peut exploiter les ministères et les palais, le Garde-Meuble, les ventes du Domaine.

Ceci exige quelques développements.

Nos salles du Louvre ne contiennent — sauf les meubles français et les porcelaines orientales, d'ailleurs admirables, qui y sont entrés à la suite des événements de 1870 — que des séries appartenant au moyen âge et à la Renaissance. L'orfévre, le ciseleur, l'ébéniste, le tapissier, le ferronnier, n'y rencontrent donc — en principe, répétons-le, et sauf quelques cas isolés — que des modèles qui répondent beaucoup moins exactement à la commande moderne que les flambeaux, les siéges, les lustres, les tables, les bureaux du XVIIe et du XVIIIe siècle. La mobilité du goût, infiniment plus que la Révolution ou des désastres qu'on invoque trop complaisamment, — avait fait reléguer au grenier, fait vendre aux étrangers, dès la fin du XVIIIe siècle, la plus grande partie des chefs-d'œuvre des Germain, des Gouthière, des Riesener, des Caffieri. La Russie, l'Angleterre gardent jalousement ces épaves d'un luxe que l'aristocratie dépensière ne pouvait soutenir. Nous-mêmes, nous en possédons encore quelques-unes, mais qui végètent sans fruit dans les

1. Qu'il nous soit permis de déplorer que la commission supérieure de l'Exposition universelle de 1878 ait reculé devant des scrupules purement politiques et n'ait point accueilli la proposition que nous avions faite de porter jusqu'à 1815 la limite de date des objets qui orneront les salles de l'art ancien.

bureaux des administrations publiques. M. Bonnaffé a vu, au ministère de la guerre, « des salons dont l'ameublement offrait le mélange singulier du style Empire le plus brutal et du Louis XVI le plus délicat... Une commode couverte de ciselures était placée dans une antichambre, et le brosseur l'astiquait tous les jours comme un fourniment... A la Marine, Boulle était représenté par un de ses bureaux les plus magnifiques, et Riesener par deux buffets à grands médaillons de cuivre doré... » Chacun connaît, aux Archives (mais il serait barbare de l'en distraire), la grande pendule de Boulle, avec *le Jour* et *la Nuit* de Michel-Ange.

Une enquête multiplierait les surprises. En bonne conscience, ces trésors d'invention ou de belle exécution, dont l'étude serait si profitable à nos commerçants et à nos ouvriers, peuvent bien être remplacés par le fauteuil en cuir vert qui se prête à la dignité traditionnelle du chef de division, à la pendule Bréguet et au fauteuil d'acajou. Il suffirait d'une demande aux ministres, appuyée par un vœu de la commission du budget, pour qu'ils fussent, sinon acquis au Louvre, au moins prêtés et publiquement exhibés.

A ce fonds — dont la richesse est peut-être beaucoup plus considérable, dans les greniers même, qu'on ne le suppose, la plupart des grands hôtels ayant été acquis tout meublés, — M. Bonnaffé ajoute ce que renferment les magasins du Garde-Meuble. L'abandon des châteaux royaux ou impériaux laisse inactif une partie énorme des meubles meublants. Ils ne sortent plus des magasins que pour aller orner, pendant quelques heures, les salons de la Présidence. Encore n'est-il pas certain que ces va-et-vient leur soient favorables et qu'ils ne reçoivent quelques égratignures des pommeaux d'épée et des boutons d'uniformes. Ils ne servent, en tous cas, que d'amusement des yeux à une société trop préoccupée du bal ou de la conversation pour en tirer grand fruit. Au Louvre, leur rôle serait changé.

La troisième source d'enrichissement pour ce musée, qui répondrait si exactement et à si peu de frais aux exigences sociales modernes, est aux ventes exécutées par le Domaine : ventes d'objets de l'État réformés, ventes mobilières à la suite de successions tombées en déshérence, ventes faites aux extrémités de Paris, sans publicité spéciale, sans catalogue, sans commissaire-priseur, sans expert, sans public allumé. Voici des exemples ; encore ne sont-ils arrivés que par hasard à la connaissance du public, les ferrailleurs, regrattiers et fripiers qui fréquentent les hôtels des ventes administratives du quai d'Orsay et de la rue de Pontoise, ayant tout intérêt à ne pas ébruiter leurs bonnes fortunes : « ... La célèbre rampe d'escalier de la Bibliothèque nationale, chef-d'œuvre de la serrurerie française au dernier siècle, *vendue comme démolition*, rachetée 1,200 francs par un marchand bien connu, a été revendue 12,000 francs à sir Richard Wallace. Les magnifiques boiseries de la Bibliothèque ont passé par les mêmes aventures : vendues par l'État *au prix de la démolition*, elles ont fini par trouver acquéreur à 35,000 fr. Dernièrement, des colonnes, des tables de porphyre et de marbre précieux allaient être adjugées à un fabricant de mosaïques pour les mettre en morceaux, quand un amateur intelligent est survenu à point pour les sauver... » L'inventaire des richesses d'art de la France, lorsqu'il aura accompli son cycle clérical et qu'il s'occupera des biens temporels, rendra plus rares ces légèretés, qui nous ridiculisent aux yeux de l'étranger en démontrant l'ignorance ou la distraction de la haute administration. Peut-être à ce moment ne restera-t-il plus rien à vendre. En tous cas, une loi de la Chambre pourrait autoriser la direction des musées nationaux à intervenir dès qu'elle aurait été prévenue par les inspecteurs des beaux-arts, et à prélever pour son compte, avant la vente, parmi les débris appartenant à l'État, ce qui pourrait prendre place dans les établissements publics.

Telles sont les raisons générales qui militent en faveur de la création de ce nouveau musée. Nous les jugeons déterminantes. Nous souhaitons que le public les accueille favorablement, et que l'administration supérieure ne perde point de temps pour leur donner un commencement de réalisation. Aucun pays n'a hérité de son ancienne royauté un legs aussi considérable. Aucun pays, il faut bien en convenir, ne se préoccupe moins de réaliser pratiquement les bénéfices de ce legs. En 1843, M. Duchâtel décidait l'acquisition de la collection du Sommerard ; l'hôtel de Cluny suffit-il à ces séries instructives, mais aujourd'hui bien insuffisantes, des arts décoratifs de la vieille Europe? L'Empire a-t-il cru avoir tout fait, pour répondre à la formidable création du *South-Kensington-Museum*, en acceptant le legs Sauvageot? L'achat des collections du marquis Campana, écrémées par la Russie et l'Angleterre attentives à tous les bons coups, a-t-il suffi pour dégager les responsabilités au point de vue de cette éducation publique, telle qu'on l'entend aujourd'hui sur la surface de l'Europe, c'est-à-dire à l'aide d'une sélection parmi les monuments des civilisations antérieures? Ces questions portent en elles leur réponse. Une occasion s'offre à la France de recueillir et d'exhiber, sans ennuis et sans frais, une portion de ces titres qui lui ont assuré, au XVIIIe siècle, la suprématie sur tous les ateliers du monde.

PH. BURTY.

(A suivre.)

LES ENVOIS DE ROME

—

PORTRAIT DE MASACCIO

Les envois de nos pensionnaires de Rome viennent d'être exposés à l'École des beaux-arts. Nous avons donné la liste des ouvrages dans notre numéro du 9 juillet.

Les travaux d'architecture étaient en général fort

remarquables; ils témoignent chez nos jeunes artistes des connaissances les plus étendues dans le domaine scientifique de leur art, d'un goût épuré et aussi d'une remarquable dextérité d'exécution, ce qui suppose une étude sérieuse du dessin et de la peinture.

La sculpture était faible cette année ; nous le constatons avec peine, mais sans aucune inquiétude, car nous avons la première école de sculpture du monde entier, et à sa tête brillent des jeunes gens, ce qui nous rassure pour l'avenir.

Les envois des peintres, au contraire, sont sensiblement supérieurs à ceux de l'an dernier.

La *Jézabel* de M. Comerre, élève de première année, a beaucoup fait parler d'elle, en bien, je me hâte de l'ajouter. Le jeune peintre pensait à plusieurs maîtres très-différents quand il a fait sa palette; mais c'est encore Regnault qui l'a le plus visiblement



PORTRAIT DE MASACCIO, D'APRÈS FILIPPINO LIPPI

(Voir l'article : *Les Envois de Rome.*)

impressionné, avec M. Courbet, dont la *Femme au perroquet* lui trottait évidemment dans la tête.

Racine n'accepterait pas ce tableau comme une transcription en peinture du songe d'*Athalie.* Nous n'avons ici ni « lambeaux pleins de sang, » ni « membres affreux, » et les chiens dévorants sont d'honnêtes animaux qui se garderaient bien d'entamer la peau satinée de la reine Jézabel. Une belle femme nue, étendue sur des degrés de marbre et entourée de caniches qui *jouent* la férocité, comme leurs confrères des chasses du Cirque et de l'Hippodrome ; en voilà plus qu'il n'en faut pour montrer qu'on est un peintre habile et un coloriste distingué, mais ce n'est pas tout à fait assez pour un tableau d'histoire.

Le Martyre de sainte Agnès de M. Ferrier fait également honneur au peintre qui l'a conçu et exécuté. M. Ferrier a su rajeunir, par la solidité de sa facture, un sujet poncif et usé jusqu'à la corde. Nous retrouverons son tableau au prochain Salon, et alors nous lui rendrons toute la justice qu'il mérite. Quant au *Bon Samaritain* de M. Morot, c'est une esquisse riche de promesses, mais ce n'est qu'une esquisse, et l'on sait qu'il y a loin de la coupe aux lèvres, de l'esquisse au tableau.

Les envois de gravure sont faibles; il y a quelques bons dessins de M. Boutelié, notamment un portrait de Masaccio, d'après une gravure bien connue de Filippino Lippi aux *Carmine* de Florence.

Ce portrait, dont nous donnons une gravure, a bien souvent tenté nos artistes-pensionnaires; M. Vibert l'a gravé en 1822 et M. Bellay en 1856, pour leurs envois de Rome, et cependant on n'est pas bien sûr que ce soit le portrait de Masaccio, peintre célèbre du XVe siècle. Mais qu'importe? La tête est belle et vivante : c'est un excellent sujet d'étude.

A. DE L.

VARIÉTÉS

—

UN CHATEAU EN ANGLETERRE

Il vient de mourir en Angleterre un des hommes les plus considérables de la Grande-Bretagne et que de nombreux liens rattachaient à la France : lord Chetwyood Talbot, comte de Shrewsbury et de Talbot, premier comte du Royaume-Uni, lord Ligh Steward héréditaire d'Irlande. Il n'avait que quarante-huit ans et était le dix-neuvième lord de son nom.

Chef de cette illustre maison de Talbot qui a pris son origine en Normandie, où elle possédait la baronnie de Clenville, il était, fidèle en cela aux traditions de sa maison, à la tête du parti catholique dans les trois royaumes, et l'un des amis particuliers de M. le comte de Chambord.

Son château d'Alton-Towers est une des résidences seigneuriales les plus magnifiques de l'autre côté du détroit, et, puisque la mort en ouvre si tristement la porte aujourd'hui, j'y introduirai le lecteur.

C'est dans le comté de Stafford, sur une éminence dominant le village d'Alton, qu'est située la résidence des Talbot. En pénétrant dans le château, de





LES GUEUX

Dessin et gravure de CALLOT. (Voir la *Chronique*.)

caractère gothique très-marqué, on entre dans une grande salle d'armes de près de cent pieds de longueur, d'une hauteur et d'une largeur proportionnées, et dont le plafond est en bois de chêne, à caissons sculptés. De chaque côté de cette salle sont rangés trente guerriers en armure complète, chevaliers inanimés, mais revêtus de cuirasses, de jambages, de brassarts et de casques, et tenant lances et pennons qui ont brillé au soleil et flotté dans les batailles.

Au-dessus de ces simulacres d'hommes d'armes sont appendues aux murailles des bannières blasonnées rappelant les illustres alliances de la maison de Shrewsbury. Aux parois des murs sont également fixées beaucoup d'anciennes armes de guerre et de chasse de tous les temps et de tous les pays.

Au milieu, on voit de massives tables de chêne supportant des modèles de canons, d'obusiers et de mortiers. Du centre de ce mobilier de bataille s'élève la statue équestre du « grand Talbot » en armure complète, à l'exception du casque, qui est remplacé sur sa forte tête par une couronne de comte à l'antique. Il tient à la main son épée portant cette inscription : « *Ego sum Talboti pro vincere inimicos meos.* »

En sortant de l'arsenal, on pénètre dans la galerie des tableaux où se trouvent plus de deux cents toiles des meilleurs maîtres. De là on parvient dans une pièce octogone excessivement curieuse. La voûte est portée par une simple colonne dont le fût ressemble au tronc d'un palmier, du sommet duquel montent en s'épanouissant des palmes s'étendant et formant les nervures du plafond. Sur les vitraux de la fenêtre principale sont peints les évêques et les archevêques de la famille Talbot. Dans chaque pan de l'octogone est un tombeau de marbre ; on y voit celui du grand Talbot, ainsi que celui de saint Thomas de Cantorbéry. De cette salle, vous entrez dans une seconde galerie de tableaux qui contient des merveilles artistiques. Sur la frise brillent les écus-

sons de toutes les familles qui se sont alliées à la maison de Talbot, se détachant sur un fond azuré.

L'ameublement de cette splendide galerie, qui n'a pas moins de cent cinquante pieds, est sans pareil : des tables de mosaïque, de marbre et de bois rare, des chaises garnies en velours cramoisi du temps de Henri VIII, des statues, des objets d'art de toute espèce. A la place d'honneur se trouve le buste du comte de Chambord par Tenerani.

Les appartements d'Alton-Towers sont à l'infini. Il y a les appartements royaux, ainsi appelés parce qu'ils sont uniquement destinés aux personnes de sang royal, deux bibliothèques, les appartements de famille, je ne sais combien de salles et de salons.

Parmi ces derniers, le salon qu'occupait habituellement le comte qui vient de mourir mérite qu'on s'y arrête. C'est comme le cœur de cette immense résidence où l'on se perd quand on cherche à la décrire comme lorsqu'on y arrive. En forme de croix, il donne par un de ses côtés sur une des plus belles serres qui soient en Angleterre, temple de verdure et de plantes rares sur lequel s'ouvrent plusieurs pièces et notamment la salle des Banquets.

La chapelle d'Alton-Towers semble le vrai chef-d'œuvre de ce château si rempli pourtant de merveilles. Le chœur avec ses vitraux de couleur, ses sculptures gothiques et ses panneaux demanderait à lui seul des pages de description. Des objets d'art d'un prix inestimable y sont entassés. Parmi les figures votives, on remarque celles du feu comte et de la comtesse Shrewsbury, oncle et tante du lord qui vient de mourir. Non-seulement tout un service d'aumônerie est constitué pour desservir cette chapelle, mais encore une maîtrise y est organisée à demeure. Les offices d'Alton-Towers sont célébrés avec tout l'éclat des plus opulentes cathédrales du continent.

*
* *

Connaissant la beauté des parcs d'Angleterre, on peut se donner une idée des jardins qui entourent la résidence des Talbot. Une partie de ces jardins magnifiques a été créée sur l'emplacement d'une garenne aride et ravagée, au commencement de ce siècle, par un des comtes Shrewsbury. Aussi, en souvenir de cette transformation, le cénotaphe de celui-ci porte-t-il cette poétique inscription : « *He made the desert smile*. Il a fait sourire le désert. »

Un caractère remarquable du parc d'Alton-Towers, c'est que tout ce qui forme un point de vue, un mouvement de terrain est un établissement agricole ou une institution de bienfaisance. Là une ferme-modèle, ici un hospice, une chapelle ou des maisons occupées par de vieux serviteurs.

Parmi les plantations du parc, on remarque cinq chênes plantés par le comte de Chambord en 1843, en commémoration de sa visite à Alton-Towers. Ces chênes ont vigoureusement poussé et donnent l'été un bel ouvrage.

Alton-Towers passe aujourd'hui aux mains d'un jeune homme de dix-sept ans, fils du regretté défunt. Ce nom, l'un des plus beaux de la vieille Angleterre, ne périra pas et restera hautement porté. Sang de Talbot ne ment pas !

Bachaumont.

LE TÉLÉPHONE

La téléphonie est, comme on sait, ce procédé nouveau au moyen duquel on peut transmettre la voix humaine par l'électricité ; l'instrument qui accomplit cette merveille a été appelé téléphone. Il avait déjà été fait des tentatives pour transmettre par voie électrique les ondes sonores ; mais ces tentatives s'étaient bornées jusqu'ici à la transmission de la musique, et encore les résultats avaient-ils été peu satisfaisants.

On cite entre autres un instrument inventé il y a déjà un certain nombre d'années par un physicien nommé Ph. Reis, pour transmettre la musique à de certaines distances. Mais les mélodies étaient très-indistinctes et ne se percevaient qu'à une distance extrêmement faible.

Cette idée fut reprise dans ces derniers temps en Amérique. Tandis que les uns, tels que le professeur Gray, s'occupaient à perfectionner les appareils pour la transmission électrique de mélodies isolées, ainsi que de la musique, d'autres, parmi lesquels, M. Alex. Graham Bell, cherchaient à transmettre la voix humaine par le moyen de l'électricité. Les essais furent couronnés de succès, et au mois de juin de l'an dernier fut inventé le téléphone sous sa forme primitive.

Cet instrument si nouveau a déjà été, à en croire l'auteur, perfectionné au point qu'on a pu soutenir une conversation entre deux villes situées à une distance de 143 milles l'une de l'autre, et les deux sociétés qui se trouvaient placées aux points extrêmes se sont très-distinctement entendues.

On ne croirait pas le fait si tant de citoyens éminents de la ville de Boston n'en avaient porté témoignage, citoyens qui assistaient aux expériences. Non-seulement les sons d'un orgue et le chant d'une dame furent télégraphiés de Boston à un endroit nommé Salem, situé dans le même État de Massachussetts, mais de plus, quand l'opérateur de Salem adressa la parole à celui de Boston au moyen du téléphone, on entendit aussitôt les applaudissements de l'assemblée de Boston, ce qui donna lieu à une vive conversation qui s'établit entre les deux villes. Les termes de cet entretien furent distinctement entendus par les auditeurs des deux stations.

Mais ce n'est pas tout, ajoute l'auteur. On est à la veille (c'est peut-être aller bien vite en besogne et prendre son désir pour la réalité) de construire un câble télégraphique pour le téléphone, et peut-être l'Europe et l'Amérique pourront-elles s'entretenir ensemble de vive voix à travers l'Océan.

L'inventeur du téléphone est un Écossais émigré

en Amérique, M. Alexandre Graham Bell. Son appareil, premier modèle, a figuré à l'Exposition de Philadelphie, où l'on a pu transmettre, à l'aide de cet instrument, des conversations entières d'un bout de l'Exposition à l'autre, et où elles ont été perçues très-distinctement. Mais avec ce premier appareil il était impossible de retélégraphier, de la station d'arrivée, les ondes sonores; il fallait donc, à chaque station, deux appareils, pour pouvoir échanger convenablement une conversation.

Cet inconvénient vient de disparaître, grâce au perfectionnement apporté par le professeur Bell à son instrument. C'est avec l'appareil ainsi établi qu'ont été obtenus les résultats étonnants dont il était question ci-dessus. Le téléphone n'a pas été augmenté ; il a été, au contraire, considérablement simplifié. Les batteries qui produisaient le courant électrique ont été supprimées. L'inventeur les a remplacées par un vigoureux aimant en forme de fer à cheval.

C'est au moyen de cette machine fort simple, paraît-il, qu'on a pu converser, ainsi que nous l'avons dit plus haut, à une distance de 143 milles. En cette occasion, l'usage pratique de l'invention a été mis hors de doute, selon l'auteur, qui affirme que bientôt on pourra s'entretenir de vive voix d'Europe en Amérique et *vice versa.*

A la fin de son article, le journal à qui nous empruntons ces renseignements cite l'*Observer* de Londres, d'après lequel doit avoir lieu prochainement, en cette dernière ville, une représentation théâtrale pour faire apprécier les mérites du téléphone. Cette expérience serait suivie bientôt d'une autre, consistant en une double représentation exécutée à la fois à Londres et à Bruxelles : les sons musicaux seraient transmis par voie électrique de Bruxelles à Londres et réciproquement.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Le monument de Callot.

Voici quelques détails sur le monument élevé au graveur Callot à Nancy, et dont l'inauguration a eu lieu dans cette ville le 26 juin.

La statue a 2m,80; elle pèse 1,300 kilogr. et a été fondue chez M. Barbedienne.

La figure a été prise par le sculpteur, M. Laurent, sur un portrait historique dû à Michel Lanne, ami de Callot.

Le pied gauche s'avance; la main gauche, sur laquelle vient se replier un manteau jeté négligemment sur l'épaule, tient une planche; la droite, à distance, manie un burin. Callot est dans l'attitude d'un artiste qui compose un sujet.

Une plaque en cuivre renfermée dans une boîte en plomb, et sur laquelle sont gravés les noms des membres de l'administration municipale et des membres du comité, a été scellée dans le piédestal et sous la statue.

L'inscription du socle a été modifiée. On a gravé simplement sur la face principale : « *A Jacques Callot*, 1877, » et sur les côtés, « *né à Nancy en* 1593, *mort à Nancy en* 1635 ».

Nous avons longuement étudié l'an dernier (*Beaux-Arts*, n° 8, 1876) l'œuvre et la vie du dessinateur et graveur Callot, à qui Nancy, sa ville natale, vient d'élever une statue. Nous ne revenons sur ce sujet que pour montrer de nouveau, par nos gravures, l'esprit et la souplesse que cet artiste savait apporter dans toutes ses œuvres, qu'il crayonna *la Tentation de Saint-Antoine, Un Chemin de croix, les Misères de la Guerre*, la burlesque odyssée de funambules italiens, des vues pittoresques, des scènes de mœurs ou des tableaux militaires.

L'œuvre de Callot est immense, et ce qui ajoute à son mérite, c'est qu'il a été pour ainsi dire le créateur de l'art humouristique, de la fantaisie burlesque.

L'exposition artistique de la ville de Paris.

Cette année, comme l'année dernière, la ville de Paris fait une exposition publique des différentes œuvres d'art qu'elle a acquises ou commandées. Cette exposition est ouverte à l'École des beaux-arts depuis le 8 juillet.

Parmi les tableaux commandés par la ville et récemment terminés qui figurent à cette exposition, on peut citer une *Éducation de la Vierge*, de M. James Bertrand, pour l'église Saint-Louis-d'Antin; une *Mort de sainte Monique*, de M. Maillart, pour l'église Saint-Augustin.

On sait que, depuis trois ou quatre ans, la ville achète au Salon annuel un certain nombre de sujets de sculpture pour l'ornement des squares. Voici les principales œuvres acquises cette année et que l'on retrouve à l'exposition municipale :

La *Néréide*, de M. Moreau-Vauthier;

Le groupe *Fugit Amor*, de M. Damé ;

Biblis changée en source, de M. Leenhoff;

L'*Enfant à la source*, de M. Ding;

La ville a de plus acquis le groupe *Paris*, de M. Soldi ; il sera placé sur la façade du nouvel Hôtel de Ville.

Une épreuve unique en bronze du *Bacchus enfant*, de feu Perraud, a été été également comprise dans les achats de la ville.

Citons enfin le buste de *Mme de Sévigné*, par M. Chartrousse, destiné à orner l'hôtel Carnavalet. Cet hôtel fut, comme on sait, longtemps habité par Mme de Sévigné.

Le budget des beaux-arts à Paris.

Le conseil municipal, sur les conclusions du rappor de M. Jobbé-Duval, a fixé ainsi qu'il suit la répartition du crédit de 300,000 francs ouvert au budget de 1877, pour commande des travaux de peinture, sculpture et gravure en taille-douce.

206,818 francs seront affectés au payement des commandes antérieures, et une somme de 73,181 francs au payement d'à-compte sur les commandes nouvelles, dont le chiffre est fixé à la somme de 175,000 francs, savoir :

PEINTURES ET VITRAUX.

Édifices religieux. — Saint-Sulpice, 13,400 francs; Saint-Jean-Baptiste de Belleville, 4,600 francs; la Trinité, 10,000 francs; église Saint-Gervais, 7,000 francs; divers, entretien et nettoyage, 5,000 francs.

Mairie du XIIIe arrondissement. — Décoration de l'escalier de la sall des mariages, 30,000 francs.

SCULPTURE.

Décoration des squares. — Acquisitions : de la *Néréide*, de M. Moreau-Vauthier, 8,000 francs; *Paris*, de M. Soldi, 7,000 francs; *Fugit Amor*, de M. Damé, 12,000 francs; *Biblis changée en source*, de M. Leenhoff, 12,000 francs; l'*Enfant à la source*, de M. Ding, 4,500 francs; l'*Enfance de Bacchus*, de feu M. Perraud, 11,000 francs; *Reproduction en bronze du vase décoratif* de M. Chédeville, 6,500 francs; exécution en marbre du *Terme*, de M. Guillaume, 7,000 francs.

Édifices civils. — Mairie du 1er arrondissement; médaillon en marbre pour la cheminée de la salle des mariages, 2,000 francs. — Hôtel Carnavalet, décoration sculpturale de la façade de l'ancienne maison des drapiers reconstruite dans le jardin de l'hôtel; buste en marbre de *Mme de Sévigné*, par Chartrousse, 1,500 francs.

GRAVURE.

Reproduction en gravure en taille-douce des peintures d'Hippolyte Flandrin à Saint-Germain-des-Prés, 8,000 fr.

Participation du service des beaux-arts à l'Exposition universelle de 1878, 4,000 fr.

Le prix biennal de 20,000 francs.

Les cinq sections de l'Institut se sont réunies le 4 juillet, à deux heures et demie, pour discuter les conclusions du rapport présenté par l'Académie des beaux-arts et relatif au prix biennal.

Ce prix, d'une valeur de 20,000 fr., est le seul que décerne l'Institut tout entier; il présente ainsi une importance bien supérieure à celle des récompenses que donnent chaque année, dans leurs séances spéciales, les diverses Académies.

Les décrets de 1859 et de 1860 qui l'ont institué, en remplacement du prix décennal, portent qu'il doit être décerné tous les deux ans, au nom de la nation, par l'Institut de France, dans la séance publique commune aux cinq Académies.

Il sera attribué tour à tour à l'œuvre ou la découverte la plus propre à honorer ou à servir le pays qui se sera produite, pendant les dix dernières années, pour l'ordre spécial des travaux que présente chacune des cinq Académies de l'Institut.

Les deux candidats présentés par l'Académie des beaux-arts sont MM. Chapu (sculpteur) et Vaudremer (architecte), qui, dans la section, ont obtenu respectivement, au huitième tour de scrutin, le premier 20 voix, le second 18.

L'Institut a accordé le prix biennal à M. Chapu, sculpteur, auteur de *Jeanne d'Arc* et du monument d'Henri Regnault.

Les prix de Rome en musique.

Le jugement définitif du concours pour le grand prix de Rome (composition musicale), a été rendu à l'Institut (section des beaux-arts), sous la présidence de M. Meissonier, directeur actuel.

La séance, commencée à midi, n'a été terminée qu'à cinq heures. Le sort avait désigné l'ordre dans lequel devaient être exécutées les cantates des concurrents.

Le sujet de cette année était *Rébecca à la fontaine* (scène lyrique), par M. Pierre Barbier, à trois personnages, savoir : *Rébecca*, fille de Bathuel; *Laban*, frère de Rébecca, et *Éliézer*, serviteur d'Abraham.

Le nombre des candidats était de six, dont trois nouveaux et trois vétérans (MM. Dutacq, Rousseau et Pop-Méarmi).

Le rapport préparatoire, fait au nom de la section de musique, était signé de MM. Ambroise Thomas, Reber, Gounod, Massé, Bazin, Reyer, Semet, Th. Dubois et Guiraud.

La délibération des cinq sections de l'Académie des beaux-arts a duré plus d'une heure. En voici le résultat :

Après plusieurs tours de scrutin, l'Académie a décidé qu'il n'y avait pas lieu de décerner le grand prix.

1er *second grand prix.* — N° 3, M. Blanc, élève de M. François Bazin, par 20 voix. — Exécutants : Mlle Mendés, élève du Conservatoire, MM. Furst et Manoury.

Mention honorable. — N° 1, M. Broutin, élève de M. Victor Massé, par 18 suffrages. — Exécutants : Mlle Mézeray, MM. Warot et Lauwers.

Ces récompenses seront remises dans la séance annuelle de l'Académie des beaux-arts, qui se tiendra au mois d'octobre.



GUEUX, PAR CALLOT

L'aiguille de Cléopâtre.

L'aiguille de Cléopâtre donnée aux Anglais par Méhémet-Ali, et qui se trouvait à demi enterrée près du Port-Neuf, à Alexandrie d'Égypte, vient d'être relevée par l'ingénieur Dixon, qui s'est chargé de transporter aux bords de la Tamise ce curieux monolithe.

L'excavation a mis au jour une inscription placée à la base du monument et qui se lit de la manière suivante : « *Anno V Cæsaris, Barbarus, præfectus Egypti, posuit architecta Portio.* L'an V du règne de César, Barbarus, préfet de l'Égypte, a fait élever cet obélisque par l'architecte Portius. »

Il paraît que l'aiguille de Cléopâtre était supportée, à une distance de 8 pouces du piédestal en granit, par quatre chèvres en bronze; on en a retrouvé trois.

Le piédestal du monolithe a été également retrouvé au fond de la mer, à 100 mètres du rivage. De même que l'autre obélisque, situé à 30 pas à l'ouest, et qui est toujours resté debout, celui que l'on va transporter en Angleterre est couvert de hiéroglyphes. Il porte les cartouches de Touthmès III, de la XVIIIe dynastie (1625-1517 av. J.-C.).

La construction de l'embarcation spéciale destinée au transport d'Alexandrie à Londres est à peu près terminée. M. Dixon a déjà fait rouler l'aiguille de Cléopâtre jusque sur le rivage, dans le Port-Neuf; on l'entoure, en ce moment, d'un cylindre en fer, et dans quelques jours elle sera remorquée à destination par un vapeur anglais.

LES VARIATIONS DES PRIX EN FRANCE

DEPUIS UN DEMI-SIÈCLE

—

LES OBJETS D'ART

Il n'y a rien au monde de si varié que l'art. Il l'est plus que la nature elle-même, car elle lui appartient tout entière, et il est maître, en outre, de cet immense domaine qui s'appelle la fantaisie, l'imagination. Les éléments dont il dispose sont donc innombrables. Ajoutez que le même modèle ou la même idée, interprétés par vingt artistes différents, prendront vingt formes différentes, non-seulement à cause de la diversité des matières et des procédés, peinture, sculpture, etc., mais encore

ÉCOLE HOLLANDAISE DU XVIIe SIÈCLE



JEUNE FEMME ET CAVALIER, PAR TERBURG
(Galerie DELESSERT.)

et surtout à cause de la diversité des esprits et des talents.

Supposez qu'une Vénus immortelle se soit montrée tour à tour à Praxitèle et à Phidias, à Michel-Ange, à Raphaël, au Corrége, à Rubens, à Rembrandt, ou, si vous aimez mieux des noms plus modernes, à Greuze, à Ingres, à Delacroix, à Canova, à Pradier : n'est-il pas évident que vous n'aurez pas deux fois le même tableau ni la même statue? En fait, on peut dire que l'art, dans ses manifestations extérieures comme dans ses conceptions intimes, ne se répète jamais. Mettez maintenant, en face de cette infinie variété de la création artistique, les mille nuances du goût, les mille caprices de la mode, les mille oscillations de la fortune publique et privée, et vous comprenez sans peine qu'il n'y ait rien au monde de plus mobile, de plus contingent, de plus insaisissable que la valeur commerciale des objets d'art.

C'est à peine si le prix de revient conserve ici son rôle ordinaire de minimum du prix de vente. Il est tels statuaires qui s'estimeraient heureux de toujours retrouver le prix des blocs de marbre que leur ciseau a façonnés, et nous avons vu vendre un jour 19 fr., en vente publique, un tableau tout encadré d'un peintre dont le nom n'est pas inconnu et qui

assistait silencieusement à ce douloureux spectacle.

Reste donc, comme seule indication, l'éternelle loi de l'offre et de la demande qui régit aussi bien le commerce des objets d'art ou de curiosité que celui du blé ou du fer, mais qui, dans un cas comme dans l'autre, ne constitue, à proprement parler, qu'une sorte de mécanisme intermédiaire entre la cause et l'effet, et qui, par conséquent, n'explique pas grand'chose.

Il y a cependant, au point de vue de l'offre, une distinction à établir entre les œuvres originales qui se présentent sur le marché à l'état d'unités, comme un tableau, une statue, un dessin, et les reproductions qui se présentent, au contraire, à l'état multiple, comme les gravures, les statuettes moulées, les livres de luxe, et la plupart des produits supérieurs de la céramique, de l'ébénisterie, etc.

Nous ne nous occuperons aujourd'hui que de la première catégorie.

Tout ouvrage original, par cela même qu'il est seul de son espèce, possède au plus haut degré une qualité, très-relative assurément, mais toujours appréciée, la rareté. Seulement, cette qualité ne peut ni diminuer ni augmenter, tant que l'objet existe. L'offre ici ne comporte donc aucune variation [1], et, conséquemment, c'est de la demande seule, c'est-à-dire du nombre plus ou moins grand des amateurs, de leur concurrence plus ou moins ardente, de leur bourse plus ou moins garnie, que dépend la hausse ou la baisse.

Si les chefs-d'œuvre anciens et modernes provoquent de nos jours de si chaudes enchères, si l'on est arrivé à voir si souvent un morceau de toile peinte se payer plus cher qu'une maison, si le « *1807* » de Meissonier, vendu récemment 300,000 francs, ne paraît pas plus cher à ce prix que l'*Immaculée Conception* de Murillo, achetée 586,000 francs en 1852 (vente Soult), c'est que le mouvement industriel et commercial des vingt-cinq dernières années a singulièrement augmenté le nombre et le chiffre des grandes fortunes et que, pour les princes de la finance contemporaine, comme pour les seigneurs de l'ancien régime, il n'y a pas de luxe plus enviable et plus envié que la possession d'un musée ou au moins d'une galerie. Ne nous demandons pas si l'amour sincère du beau ne se complique pas quelquefois, en pareil cas, d'une arrière-pensée de vanité ou même de quelque idée de spéculation; l'hommage rendu au génie n'en est pas moins effectif, et quand ce culte coûteux que notre temps a voué aux chefs-d'œuvre ne servirait qu'à en mieux assurer la conservation, il faudrait vivement s'en féliciter.

Quant à donner la mesure du renchérissement, soit d'une manière générale, soit en ce qui concerne spécialement telle ou telle école, voire tel ou tel maître, c'est un problème à peu près insoluble, nous disions tout à l'heure pourquoi. Bien que le goût du public se soit fort épuré, en France, depuis quelque vingt ans, rien, aujourd'hui encore, n'est plus arbitraire et plus capricieux que le prix d'un tableau.

L'hôtel Drouot est le pays des surprises : on y est enclin à l'engouement; on y est prompt aux paniques, et les experts qui y passent leur vie se trompent bien en moyenne de 100 p. 100 sur les prix auxquels doivent être adjugés les tableaux de quelque mérite.

Nous pouvons cependant poser en principe, sans crainte d'être démenti, que l'école italienne, dans le siècle actuel, a beaucoup moins progressé, comme valeur pécuniaire, que l'école française, et surtout les écoles flamande et hollandaise, qui, très-délaissées de 1795 à 1825, font aujourd'hui fureur. Et comme il faut savoir se borner, c'est dans ce groupe privilégié que nous choisirons quelques exemples propres à édifier le lecteur.

Gault de Saint-Germain, dans sa *Balance du commerce des tableaux*, imprimée à Paris en 1818, passant en revue les ventes d'une centaine d'années, nous montre les Breughel tombant de son temps de 5 à 6,000 livres à 200, 100 et jusqu'à 60 francs; les Sneyders et les Hondekœter, de 4,000 livres à 300 et 200 francs. Il nous montre les Mabuse oscillant de 1,500 à 3,000; les Pierre de Hooch, de 2,000 à 4,000; les Jordaëns, de 200 à 7,200; les Adrien van Ostade, de 1,200 à 10,800; les Gonzalès Coques, de 2,000 à 7,000; les Ruysdaël, de 2,400 à 8,000; les Both, de 2,090 à 11,000; les Holbein, de 2,000 à 15,000; les Albert Cuyp, de 6,000 à 10,000; les Terburg [1], de 3,000 à 16,000; les Hobbéma, de 7,000 à 15,000; il ajoute, il est vrai, que ces derniers « monteront peut-être un jour à 10 et 30,000 fr. »

La prédiction s'était réalisée dès Louis-Philippe, car *l'Arbre renversé*, de Hobbéma, fut vendu 23,000 fr. en 1841 (vente Héris), et revendu presque aussitôt 30,000 fr. Mais le *Moulin à eau*, à cette époque, n'allait encore qu'à 16,800 fr., et en 1876, à la vente Schneider, il a atteint 100,000 fr., frais non compris [2]. Le même jour, on a vendu le *Saint Pierre et Saint Jean*, de Mabuse, 36,500 fr.; *le Matin et le Soir*, de Hondekœter, 35,500 fr.; un *Paysage italien*, de Jean Both, 45,000 fr.; un *Cabaret*, de van Ostade, 103,000 fr. (acheté par lord Dudley); un *Intérieur hollandais*, de Pierre de Hooch, 135,000 fr. (acheté par le musée de Berlin).

Les Plénipotentiaires de Munster, dont Terburg avait refusé 6,000 florins, n'étaient montés qu'à 16,000 fr. en 1804 (vente van Leyden); en 1807 (vente de la duchesse de Berry), le prince Demidoff

1. Constatons cependant que la rareté plus ou moins grande des œuvres diverses d'un même artiste augmente le prix de chacune d'elles. C'est ainsi que le ministère des beaux-arts a payé 100,000 fr., il y a quelques années, une simple tête d'Antonello de Messine, parce que ce grand peintre n'était pas encore représenté au Louvre.

1. Le beau tableau de ce maître, dont nous donnons la gravure, a été payé 30,000 francs à la vente Delessert, en 1869.

2. D'autres *Moulins*, du même peintre, ont été payés l'un 96,500 fr., en 1857 (vente Patureau), l'autre 81,000 fr., en 1865 (vente de Morny).

en a donné 45,000 francs, et il est à peu près certain qu'on en trouverait le triple aujourd'hui. La *Famille hollandaise*, de Gonzalès Coques, payée 3,000 livres en 1801 (vente du citoyen Robit), s'est élevée à 16,000 livres en 1850 (vente du roi Guillaume II de Hollande); lord Hartford l'a achetée 45,000 francs en 1857 (vente Patureau).

Les seuls peintres hollandais et flamands qui, avant la Restauration, eussent rencontré des prix supérieurs à 20,000 fr., étaient Nicolas Berghem (maximum, 24,000 liv.); Gérard Dow et van Dyck (maximum, 40,000); Gabriel Metzu, dont le *Marché aux herbes* avait été payé 25,800 livres à la vente de Gagny; Paul Potter (maximum, 27,400); Philippe Wouvermans (maximum, 21,000); Rubens, dont les portraits ne se cotaient pas autrefois plus de 20,000 livres, mais dont les grandes toiles s'étaient payées jusqu'à 97,000 fr.; enfin Téniers. *Les Œuvres de miséricorde* de Téniers se sont vendues successivement 7,250 livres (catalogue Gaignat, 1768), 9,530 (catal. du duc de Choiseul, 1772), et 29,000 (vente de Gagny, 1776). Il semblait que ce chiffre, alors inusité, ne pourrait jamais être dépassé. L'année dernière, on a vu coter 60,000 fr. *la Famille de Téniers* et 130,000 fr. son *Enfant prodigue* (vente Schneider). Quant aux Wouvermans, il en est un, *le Marché aux chevaux*, qui, payé 2,011 livres par le comte de Clermont, à la vente de la comtesse de Verrue, en 1737, a été depuis vendu 14,560 livres en 1768 (vente Gaignat), 16,150 livres en 1801 (vente Robit), 35,600 fr. en 1837 (vente de la duchesse de Berry), et 80,000 fr. en 1854 (vente du baron de Mecklembourg).

Et Rembrandt? nous ne l'avons pas encore nommé. Attendez! Gault de Saint-Germain a relevé les prix de vente de quatorze Rembrandt, figurant dans les catalogues du comte de La Guiche, du prince de Conti, du duc de Choiseul, etc., et ces prix s'échelonnent entre un minimum de 1,204 livres et un maximum de 18,000. Or son *Homme au livre* avait déjà coûté 55,000 fr., il y a vingt ou vingt-cinq ans, au chevalier de Lissingen, et M. John Wilson, l'an passé, l'a racheté 180 et quelques mille francs. *Le Doreur*, du même Rembrandt, avait été adjugé à 5,005 fr. en 1802, lors de la vente Helsleuter. Après un assez long séjour dans la collection de Mme de Chevigny, à Genève, il a été acheté 25,000 fr. par M. de Morny, dans l'atelier du peintre Pérignon, et après la mort du duc, en 1865, il a été revendu 155,000 fr., trente et une fois le prix de 1802! On n'appellera pas cela un capital improductif.

Il est d'ailleurs à remarquer que la plupart des tableaux que nous venons de citer ne sont pas les œuvres capitales de leurs auteurs respectifs; et il y a pour cela une excellente raison, c'est que les musées nationaux de l'Europe n'ont pas attendu le XIXe siècle pour accaparer les plus belles pages des vieux maîtres. Il y a en France, en Italie, en Allemagne, en Angleterre, en Belgique, en Hollande, des toiles et des fresques dont l'estimation proportionnelle devrait se chiffrer, non plus par centaines de mille francs, mais par millions. Seulement elles ne sont pas et il faut espérer qu'elles ne seront jamais à vendre.

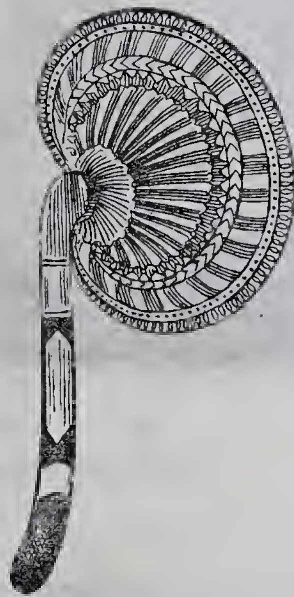
A ces renseignements pleins d'intérêt, que nous empruntons à *l'Économiste français*, nous ajouterons que les variations de prix dans les œuvres d'art se produisent aussi bien du vivant même d'un artiste qu'après sa mort. Ainsi *la Pieta* exposé par M. Bouguereau au salon de 1876 avait été achetée 50,000 francs par M. Oppenheim : à la mort de ce financier, survenue il y a peu de temps, ce même tableau a été adjugé 18,000 francs à l'hôtel Drouot. C'est encore beaucoup plus qu'il ne vaut, mais là n'est pas la question : ce fait, et nous pourrions en citer bien d'autres, vient à l'appui de notre dire.

A. D.

HISTOIRE DES ÉVENTAILS

— SUITE —

Si nous passons au moyen âge, nous trouvons qu'on s'évente peu; la légende de l'attribut royal subsiste dans toute sa rigueur. L'éventail nous apparaît sous les espèces majestueuses du *flabellum;*



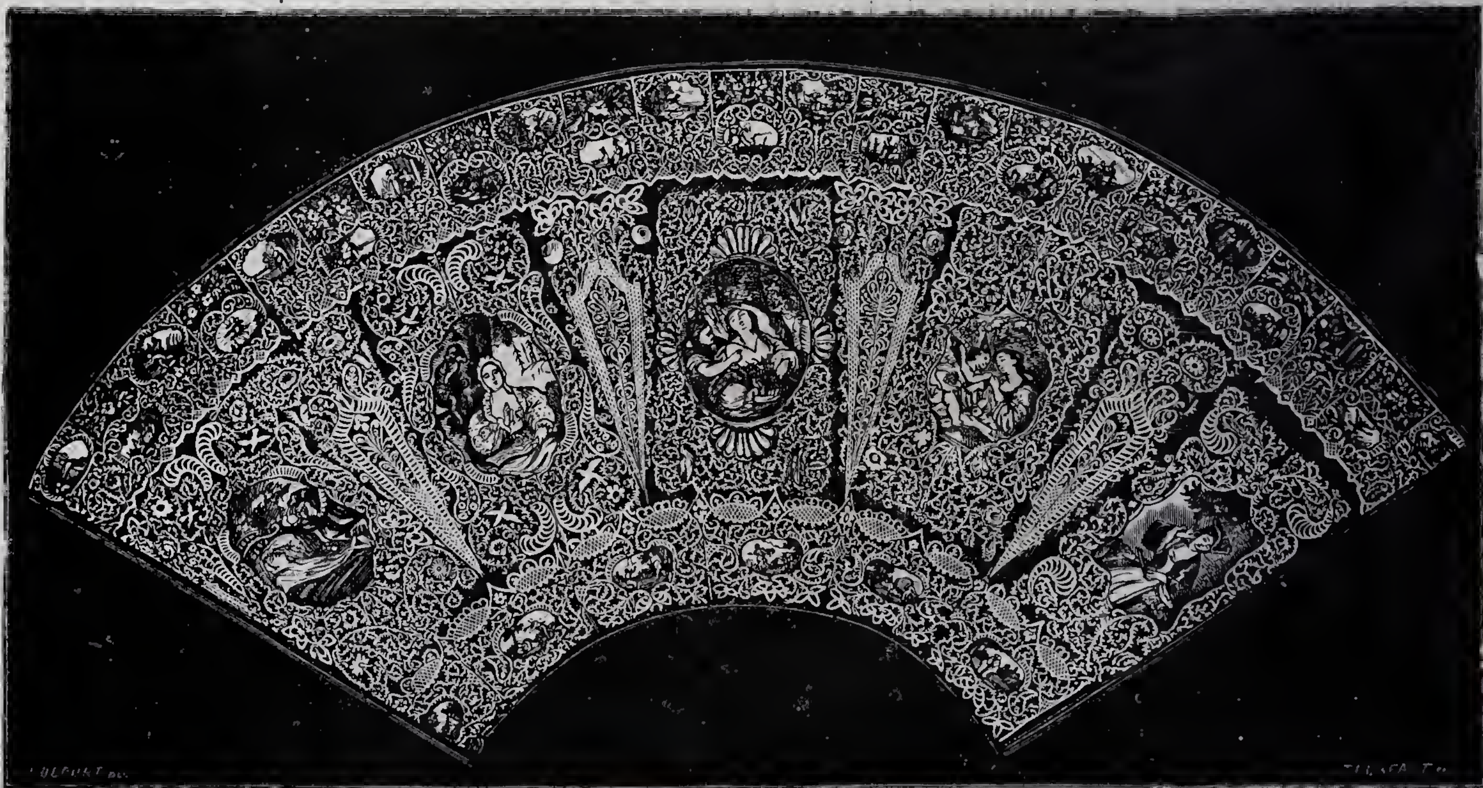
ÉVENTAIL DE L'INDE EN SPARTERIE

l'Église l'adopte dans sa liturgie en lui donnant un sens mystérieux qui, selon saint Jérôme, était de marquer la continence. Le seul monument de ce genre qui existe encore est le *flabellum* de l'abbaye de Saint-Filibert de Tournus (IXe siècle). « L'usage du *flabellum* subsiste encore chez les Grecs et les Arméniens; il a disparu de l'Église romaine vers le XIVe siècle, et n'a été conservé que par le souverain pontife, qui fait porter devant lui deux grands éventails en plumes de paon dans les solennités. »

Les laïques de distinction remirent la main sur les éventails vers le commencement du XIIe siècle. Cent ans plus tard, l'usage s'en est répandu sous le

nom disgracieux d'*esmouchoir*, qui passa par *esventoir*, avant d'arriver à la dénomination actuelle, imaginée par Brantôme. Mais c'est en réalité des dernières années du XVI[e] siècle que date l'entrée victorieuse en Europe de l'éventail; apporté de Chine à la cour de Portugal et d'Espagne, il est déjà pourvu du perfectionnement japonais, du plissement, qui d'emblée lui assura la vogue. Le petit meuble féminin régna sans partage à la cour des Valois; il n'en pouvait être autrement. Pierre de l'Estoile nous apprend que le roi Henri III usait de l'éventail comme une femme. « On luy mettoit à la main droite un instrument qui s'estendoit et se replioit en y donnant seulement un coup de doigt, que nous appelons ici un esventail: il estoit d'un vélin aussi délicatement découpé que possible, avec de la dentelle à l'entour de pareille étoffe. Il estoit assez grand, car cela devoit servir comme d'un parasol pour se conserver du hasle et pour donner quelque rafraîchissement à ce teint délicat. » (*L'Isle des Hermaphrodites*, 1588.)

Les éventails furent dès lors ce qu'ils sont aujourd'hui: de « légers bijoux » auxquels toute parure était bonne; l'ivoire, la nacre, le cuir, l'écaille, les métaux nobles, les pierres précieuses et la dentelle s'ingéniaient à fournir un cadre chatoyant aux peintures les plus délicates. Des artistes de premier ordre n'ont pas dédaigné d'y tracer du bout de leur



ÉVENTAIL DE LA MARQUISE DE POMPADOUR

En dentelle avec médaillons peints à la gouache. (Collection de M[me] ACHILLE JUBINAL

pinceau de gracieuses compositions; mais, comme l'a fort bien établi notre maître et ami M. Paul Mantz, le fait est plus rare que ne le prétendent les marchands. A les entendre, les éventails du XVIII[e] siècle, notamment, seraient tous des maîtres les plus renommés, qui auraient confié à ces petits cadres le meilleur de leur œuvre.

L'ouvrage de M. S. Blondel [1], curieux comme un roman et bourré de science comme un livre d'histoire, constitue un traité de l'éventail envisagé sous toutes ses faces. Après nous avoir conté ses faits et gestes depuis les origines du monde, l'auteur nous initie aux secrets de sa fabrication et nous donne la manière de s'en servir; on y lira avec un intérêt particulier les savantes notices consacrées à l'écaille, la nacre et l'ivoire, trois véritables monographies des intéressants matériaux qui, le plus souvent, forment la charpente de l'éventail. La librairie Renouard a édité ce livre avec le luxe de bon goût qui lui est habituel, et dont elle n'aurait eu garde de se départir en cette occasion, sachant bien que beaucoup de ses lecteurs seraient des lectrices. L'image, tracée d'une main délicate, y vient fréquemment corroborer le texte, offrant en même temps aux peintres-éventaillistes amateurs une suite remarquable de modèles à copier d'après les éventails les plus célèbres.

Les destinées d'un livre né sous une bonne étoile et si bien présenté dans le monde ne peuvent être qu'heureuses.

ALFRED DE LOSTALOT.

1. *Histoire des éventails*, 1 vol. orné de 50 grav. Prix : 10 fr. Renouard, éditeur, 7, rue de Tournon, Paris.

LES CUIRS REPOUSSÉS OU CISELÉS

—

L'industrie des cuirs repoussés, dont l'ornement est en relief, ou des cuirs frappés et ciselés, dont l'ornement se modèle par la dépression du cuir, florissait aux xve et xvie siècles.

Le nom de cuir de Cordoue, donné au produit de la première de ces industries, semblerait leur attribuer une origine espagnole; mais si cela est vrai pour la nature du cuir, dont la dimension considérable et le tannage spécial fait à Cordoue assuraient à la fabrication de ce pays la fourniture des grandes pièces destinées à ce genre de décoration, il paraît certain que c'est à Venise, que ses relations commerciales avaient mise en rapport avec le Levant et avaient initiée aux procédés et aux œuvres des Orientaux, que se sont faits les plus beaux spécimens de tentures en cuir repoussé, doré, argenté ou peint.

Les Arabes y excellaient; leurs armes et les harnachements de leurs chevaux en font foi. Ils transportèrent en Espagne le goût de cette décoration, et de nombreuses applications faites aux tentures, aux siéges et aux menus objets familiers que nous retrouvons dans les musées montrent le parti qu'ils avaient su tirer de l'emploi du cuir par le repoussage et le ciselage.



ENTREVUE D'ALEXANDRE ET DE PORUS

Éventail en ivoire de Ceylan, sculpté par Le Flamand, d'après les dessins de Vien, ayant appartenu à Marie-Antoinette. (Collection de M. Eugène de Thiac.)

L'industrie du cuir repoussé pour tentures, reprise de nos jours, a déjà donné des résultats intéressants par l'emploi de procédés mécaniques, c'est-à-dire de matrices en métal chauffé et pressées sur le cuir à l'aide de la presse hydraulique.

Les cuirs employés dans les reliures sont gaufrés au moyen de matrices gravées, pressées à chaud, qui donnent l'ensemble du dessin, et au moyen de petits poinçons gravés en relief, appelés fers à gaufrer, dont le dessin s'imprime en creux par la pression de la main.

Les combinaisons de ces matrices ou de ces fers isolés produisent, par leur répétition, des compositions plus ou moins bien agencées, dont l'intérêt réside dans l'heureux choix d'un motif plusieurs fois répété, ou dans l'alternance de lignes et d'ornements variés.

Ces industries ont toutes le même point de départ et exigent, pour que la variété en rende les résultats intéressants, une grande dépense de matrices et de fers gravés.

Le cuir ciselé, au contraire, ne peut se faire qu'à la main. Il ne semble pas que cette industrie ait été reprise de nos jours, et M. Charton a eu l'idée de la remettre en honneur et de la rendre pratique, en cherchant un outillage qui laisse à la main de l'artiste toute la liberté de ses inspirations, et lui fournisse le moyen de ne pas changer ses habitudes de graveur ou de modeleur, en lui permettant d'utiliser son talent et son habileté professionnelle dans le travail du cuir.

L'outil de M. Charton est une sorte de burin en acier, tourné en forme de molette conique, dont la tige est maintenue par une olive en cuivre rouge,

d'une masse suffisante pour conserver, après avoir été chauffée sur une lampe à alcool, et communiquer au [illegible] la chaleur nécessaire au travail du gaufrage. Cette olive porte, pour l'isoler de la main de l'artiste, un manche en bois fixé horizontalement.

Une bague en acier montée sur un autre manche, et mobile autour du burin considéré comme axe, permet de conduire l'outil avec les deux mains, et d'assurer la précision du travail.

Cet outil sert à graver les contours et les traits du dessin.

Un second genre d'outil, véritable ébauchoir pour modeler à chaud, est formé par une forte olive en cuivre rouge, dans laquelle on peut visser des têtes en acier ayant les différentes formes d'ébauchoirs et d'outils à modeler employés par les artistes modeleurs.

C'est avec ces deux sortes d'outils que M. Charton opère le modelage et le ciselage du cuir.

Voici comment il procède à cette opération :

La peau, fortement mouillée, est tendue sur un châssis afin de faire disparaître ou égaliser les plis naturels du cuir. Après avoir été détendue, elle est imbibée d'une solution de gomme laque à 10 p. 100. Ce cuir, ainsi préparé, a l'avantage de maintenir les parties gaufrées sur la fleur du cuir dans un état de dureté telle qu'aucune pression ne puisse, après coup, en affacer le relief.

Avant de modeler ou de ciseler le cuir, on le mouille à l'envers, jusqu'à ce qu'il ait gonflé d'un tiers environ, puis on décalque le dessin à l'endroit, et on en trace les contours avec l'outil à deux manches.

Cela fait, on modèle avec l'ébauchoir chauffé à 100 degrés environ, et tenu par l'artiste comme un ébauchoir ordinaire, mais appuyé fortement sur le cuir, de manière à modifier la surface en la comprimant à chaud.

Ce travail, que M. Charton a répété devant nous, se fait avec la même facilité que le modelage qu'on pourrait obtenir avec une cire dure.

Les échantillons que M. Charton nous a présentés nous ont semblé intéressants et réussis, tant qu'il s'attache à la reproduction de la flore ornementale et des nielles et des arabesques, mais non de la figure humaine, qui s'accommode mal de ce genre de travail pour sa représentation.

Mais le prix élevé de ce genre de décoration, qui est de 90 à 100 francs le mètre carré, ne permettra peut-être pas une grande production : elle n'en est pas moins digne d'intérêt, et nul doute qu'entre des mains habiles, elle ne soit susceptible de belles applications.

Le procédé étant un procédé essentiellement manuel, il semblerait, au premier abord, une protestation contre la vulgarisation industrielle par procédé mécanique des compositions artistiques, et, par suite, un retour à des procédés de travaux qui ne sont plus guère, aujourd'hui, poursuivis par ceux qui s'occupent de vulgariser les produits des industries d'art.

Mais il faut tenir compte à M. Charton de l'oubli où est resté ce genre de produit, et d'avoir voulu le remettre en honneur, en cherchant et en trouvant un outillage qui permette à tout artiste modeleur de travailler le cuir comme il travaille la cire et de rendre pratique l'exécution de panneaux décoratifs en cuirs modelés et ciselés, rappelant les décorations de ce genre en faveur aux XVe et XVIe siècles.

C'est, et ce sera surtout une ressource pour la grande décoration d'apparat et le meuble de luxe.

THÉOPHILE GAUTIER PEINTRE

Au début de la biographie du peintre Marilhat, Théophile Gautier parle d'une fête organisée, vers 1833, par Gérard de Nerval, Camille Rogier, Arsène Houssaye et lui dans ce salon « aux boiseries tarabiscotées » de l'impasse du Doyenné, où ils firent « un campement de bohêmes pittoresques et littéraires ».

On avait eu recours à tous les camarades pour donner au logis une décoration digne des réjouissances dont il allait être le théâtre : Adolphe Leleux peignit sur une imposte des ivrognes couronnés de lierre ; Célestin Nanteuil exécuta une naïade romantique ; Corot logea en hauteur deux vues d'Italie ; Théodore Chasseriau paya sa contribution par une Diane au bain. D'autres panneaux furent remplis par Rogier et Alcide Lorentz. — « Pour moi, dit Gautier, je peignis dans un dessus de glace un déjeuner sur l'herbe, imité d'un Watteau ou d'un Lancret quelconque, car, en ce temps-là, *j'hésitais entre le pinceau et la plume.* »

Et, en effet, à cette époque, le poëte avait déjà publié un volume de pièces détachées ; il avait écrit *Albertus* et il avait signé une cinquantaine de tableaux et dessins, dont la plupart existent encore.

Bientôt, cependant, il n'hésita plus. Les *Jeune-France*, *Mademoiselle de Maupin*, *Fortunio*, la critique d'art, lui firent délaisser la palette, mais, jusqu'à la fin de sa glorieuse carrière, il la reprit parfois, aux heures du repos, et son œuvre peint, dessiné et gravé, forme une intéressante collection.

Dans une curieuse plaquette, tirée à un très-petit nombre d'exemplaires, — *Théophile Gautier peintre*, — M. Émile Bergerat vient d'étudier avec beaucoup de soin les productions picturales de l'illustre écrivain qui fut son beau-père. M. Bergerat n'a pas eu la prétention de montrer Gautier à la postérité comme un grand peintre ; — il a voulu fixer le souvenir de ces délassements du poëte et il a rempli cette tâche, dictée par une pensée pieuse, avec un respect touchant. « O mon bien-aimé maître ! si vous m'entendez, pardonnez-moi ; mais votre *Mélancolie*, que vous me montriez avec tant de fierté, ne vaut pas une page de *Mademoiselle de Maupin* ou dix vers de *la Comédie de la Mort.* »

Les détails intimes abondent dans cette brochure.

Tout un côté de la vie de Gautier, laissé dans l'ombre par ses biographes, est mis en lumière, avec un charme exquis, par M. Émile Bergerat.

« J'ai pu, — dit-il, — recueillir nombre de renseignements sur la production picturale de mon maître. Plusieurs fois même, il m'a été donné de le voir peindre. J'avais un moyen infaillible pour obtenir ce dernier résultat. Je laissais traîner une palette toute chargée dans la chambre que j'occupais à côté de la sienne, et, après avoir eu soin de barbouiller préalablement une toile que je posais bien en vue sur le chevalet, j'allais l'appeler, sous couleur de connaître de lui la juste valeur d'un terme technique ou d'un tour de phrase précieux. Il arrivait, s'asseyait lentement sur l'escabeau, jetait un coup d'œil feintement distrait à la toile ébauchée, et commençait par me déclarer que j'étais né coloriste.

« — Je te dis que tu as les plus belles dispositions !

« — Oh ! je ne m'en fais pas accroire, répondais-je pour l'amener par des objections à cette palette tentatrice : tout le monde est coloriste ! mais, pour savoir, il faut avoir appris ! Vous, vous avez appris ! Vous pouvez mettre un nez en place, tout est là. Moi, je n'y arrive pas. Mon génie se manifeste trop tard ; ainsi, voyez cette tête, elle est d'une construction déplorable.

« — Mais non, je t'assure.

« — Oh ! déplorable !

« — Il s'en faut de fort peu qu'elle se tienne très-proprement ! ainsi tu n'avais qu'à jeter ici une ombre portée !

« — Mais je ne sais pas jeter les ombres portées ! m'écriais-je avec désespoir.

« — Tu ne sais pas jeter des ombres portées ! Mais c'est puéril ! Tiens, tu prends du bout de la brosse, comme ceci, un peu de bitume ou de momie, ce que tu as, tu mélanges de vert Véronèse et tu frottes. Vois-tu comme cela fait ressortir tes lumières ? »

« Et, sans quitter la palette, il reprenait :

« — C'est comme ton oreille, elle n'est pas en place, ton oreille. Regarde ! »

« Puis, de correction en correction, il finissait par repeindre toute la figure. Et qu'il était heureux dans ces moments-là ! Quelquefois, je reprenais mon travail sans qu'il s'aperçût de ma présence, et la tombée du jour le surprenait, immobile, silencieux, tout à sa passion, et avant qu'il eût songé même à rallumer son cigare, son fameux cigare toujours éteint.

« — Ah ! si Théo avait persévéré ! » soupiraient parfois les sœurs du poëte.

« Jusqu'au dernier jour, Gautier a trouvé parmi les siens une foi invincible en sa vocation. Il riait lui-même de cette admiration, et cependant il n'aimait pas qu'on lui contestât le talent regretté.

« — Sache ceci pour ta gouverne, disait-il à son gendre : un de mes pastels a été, en vente publique, payé plus de trois cents francs, *malgré ma signature*. Je dis trois cents, entends-tu ? »

« Ce pastel, qui appartient à M. Haro, l'ex-représente Bacchide de Samos, l'héroïne de *la Chaîne d'or ou l'Amant partagé* que Gautier écrivit pour Balzac. »

Mais le cadre de cette chronique ne nous permet pas de multiplier ces anecdotes touchantes, et il nous faut arriver, avec M. Émile Bergerat, à l'énumération des principales œuvres peintes ou dessinées du maître.

Théophile Gautier avait alors quatorze ans et fréquentait l'atelier de Rioult, lorsque son père l'emmena passer les vacances près de Coulommiers, à Maupertuis.

Le poëte proposa alors au curé de réparer tous les tableaux que renfermait son église. L'offre acceptée fut bientôt suivie d'une autre plus audacieuse encore, qui était de cacher la nudité du fond du chœur par un tableau religieux entièrement composé et exécuté par Théophile Gautier, élève de Rioult. Cet ouvrage, devant lequel les touristes s'arrêtent encore, représente *Saint Pierre guérissant un paralytique*. A gauche, le paralytique, assis sur une pierre fendue ; debout devant lui, saint Pierre occupe le centre. A droite, des femmes vêtues à l'égyptienne assistent au miracle. La scène se passe dans une salle à colonnes, tendue de draperies rouges ; par l'ouverture du fond, on aperçoit la campagne, symbolisée par un arbre de Judée. La composition est de forme hémicycle.

A la même époque, Gautier a peint une vue de la place de cette église ; le portrait du boucher de Maupertuis, de la bouchère, de la servante du curé, d'une jeune fille brune en robe blanche, d'un paysan, d'une petite fille qui l'avait soigné lorsqu'il s'était cassé la jambe.

Quelques années plus tard, en 1827, il fit le portrait de sa mère, au pastel ; puis, peu de temps après, son propre portrait à l'huile ; *Jacinta*, type de la maîtresse d'*Onuphrius* des *Jeune-France ;* le cartouche-frontispice de *la Couronne de bluets*, roman, par Arsène Houssaye ; des Baigneuses, des Bacchantes, des pochades sur papier à chandelle, fantaisie burlesque sur *la Tentation de saint Antoine* de M. Gustave Flaubert, et une infinité de portraits.

Théophile Gautier dessinait partout.

Quand il fut enfermé à l'hôtel des Haricots comme tant d'autres gardes nationaux réfractaires, il crayonnait sur les murs de cette prison de joyeuse mémoire une *Andalouse* dont Alfred de Musset a écrit :

Celui qui fit, je le présume,
Ce médaillon,
Avait un gentil brin de plume
A son crayon.

« Un jour, raconte M. Émile Bergerat, le maître résolut de reve[illegible] sur ce[illegible] ce qu'il appelait son vrai métier. [illegible]té du sujet q[illegible] [illegible]chel.

« [illegible] [illegible]u l'idée [illegible] [illegible] arrivant de Moidrey, par la grève que l'on traverse à pied à la marée basse, le Mont-Saint-Michel se détache sur la haute mer, comme une gigantesque forteresse couronnée d'une splendide basilique ; —

« L'entreprise fut d'abord menée vigoureusement, puis le travail quotidien reprit ses droits et le maître se découragea de son rêve.

« Pendant les derniers mois de sa vie, les médecins lui défendirent de peindre; alors, avec un accent inoubliable et un sourire de tristesse, il disait :

« — Allons, me revoilà condamné à mettre du noir sur du blanc. »

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

La musique à Manille.

Savez-vous dans quel pays règne la mélomanie la plus accentuée? — C'est à Manille.

L'idéal, l'ambition suprême des indigènes, c'est de devenir un jour assez bons artistes pour faire partie d'une bande de musiciens en renom et assister ainsi à toutes les fêtes, nourris, proprement vêtus et bien payés. Il n'y a pas un seul village des Philippines qui n'ait son corps de musique, dont l'entretien est supporté, moitié par le curé, moitié par les notables. Il y a des villes où l'on compte trois ou quatre musiques et, de plus, un orchestre d'instruments à cordes appartenant à la fabrique des églises et qui doit marcher derrière les chantres, aux processions. La capitale a huit faubourgs; chacun d'eux possède deux bandes composées de trente individus, sans compter les élèves, toujours prêts à remplacer ceux qui s'absentent. D'après cela, on peut affirmer qu'il n'y a pas moins de mille familles qui vivent de l'art musical, dans la seule province de Manille. Le fait suivant, dont je garantis l'authenticité, démontrera à quel point les artistes en ce genre sont nombreux. En 1859, l'administration, chargée de dresser l'état général des tributaires, passa une circulaire aux gouverneurs des provinces pour les prier de l'aider dans son travail de statistique manufacturière et commerciale; l'administration les invita aussi à lui dire s'il conviendrait d'abolir l'impôt tributaire que paie annuellement chaque Indien, pour le remplacer par une patente qui frapperait les industriels. Comme on a pu le voir, les manufactures sont si rares que les colonnes de l'état modèle dans lesquelles devaient être mentionnées les professions revinrent toutes en blanc à la capitale; mais le gouverneur de la province de la Pampanga, peu mélomane sans doute, porta dans ladite colonne *huit cents musiciens!* Cette nécessité de posséder une musique est tellement absolue que dans les villages trop pauvres pour acheter des instruments en cuivre on y supplée par des flûtes, des hautbois et des basses en bambous fabriqués par d'ingénieux Indiens. Seul le chef de musique, qui a appris à Manille les airs en vogue, possède une petite clarinette qui sort invariablement de nos manufactures parisiennes. Très-souvent un de ces pauvres artistes, obéissant à un curé indigène, m'a prié de fredonner quelques airs français; sans les noter, il les retenait après quatre ou cinq auditions, et le lendemain j'étais certain d'entendre nos airs d'opérette les plus connus accompagner la r[illegible] d'un enterrement, d'un mariage ou une sortie d[illegible] premier abo[illegible] c'est la France tati[illegible] fournit aux Ph[illegible]arisation industrielle [illegible]ité d'in-cédé mécaniq[illegible] des compositions artistiques, [illegible] en suite, un retour à des procédés de travaux qui n sont plus guère, aujourd'hui, poursuivis par ceux qui s'occupent de vulgariser les produits des industries d'art.

bandes militaires ont toujours fait les plus grands éloges des artistes indigènes.

La question Courbet.

La commission artistique de l'Exposition universelle s'est, pour la première fois, réunie il y a quelques jours sous la présidence de M. le marquis de Chennevières. On a discuté la question de savoir si Courbet devait être admis à exposer.

D'après le correspondant du *Sémaphore de Marseille*, M. Paul de Saint-Victor aurait vivement combattu l'admission de Courbet. A quoi M. Henner, qui est l'une des illustrations de l'école moderne, aurait répliqué fort vivement : « Monsieur, parmi les hommes qui sont des peintres, il n'y a et il ne peut y avoir qu'une opinion. S' dix seulement d'entre nous devaient figurer à l'Exposition, M. Courbet serait l'un de ces dix. » Il fut passé outre et l'admission de M. Courbet a été décidée.

Une curiosité typographique.

A Londres, parmi les ouvrages qui ont été exposés pour la célébration du 400e anniversaire de l'introduction de l'imprimerie en Angleterre, il faut citer la collection des livres imprimés par William Caxton. Les ouvrages sortis des presses de l'introducteur de l'imprimerie en Angleterre sont au nombre de 153, et ont été prêtés par la reine Victoria, le duc de Devonshire, le comte Spencer, l'archevêque de Cauterbury, les bibliothèques des universités de Cambridge, de Gand, de Gœttingue, etc.

Du continent ont été envoyées plusieurs raretés des premiers temps de l'imprimerie, entre autres la célèbre *Bible de Mazarin* et un exemplaire sur vélin du *Psautier de Mayence.*

L'exposition a été disposée de façon à ce qu'on puisse suivre les progrès de l'art de l'imprimerie depuis son berceau jusqu'à ses derniers perfectionnements.

La cérémonie d'ouverture de cette exposition était présidée par M. Gladstone, qui a prononcé un long panégyrique du célèbre imprimeur auquel l'Angleterre doit l'introduction de l'art typographique. En terminant son discours, M. Gladstone a montré à l'auditoire une petite Bible ornée des armes de l'université d'Oxford, et qui peut être considérée comme le triomphe de l'imprimerie moderne.

« Il y a seize heures, a dit M. Gladstone, les matériaux de ce livre n'étaient pas réunis; il n'était ni relié, ni plié, ni imprimé. Depuis que l'horloge a sonné minuit hier à l'université d'Oxford, on a eu le temps de l'imprimer et de nous l'expédier, en même temps que quatre copies, dont l'une est offerte à Sa Majesté l'empereur du Brésil, ici présent. » Au milieu des applaudissements de la foule qui remplissait les galeries du musée, M. Gladstone a porté ensuite un toast aux imprimeurs de la Grande-Bretagne et du continent.

Exposition universelle de 1878.

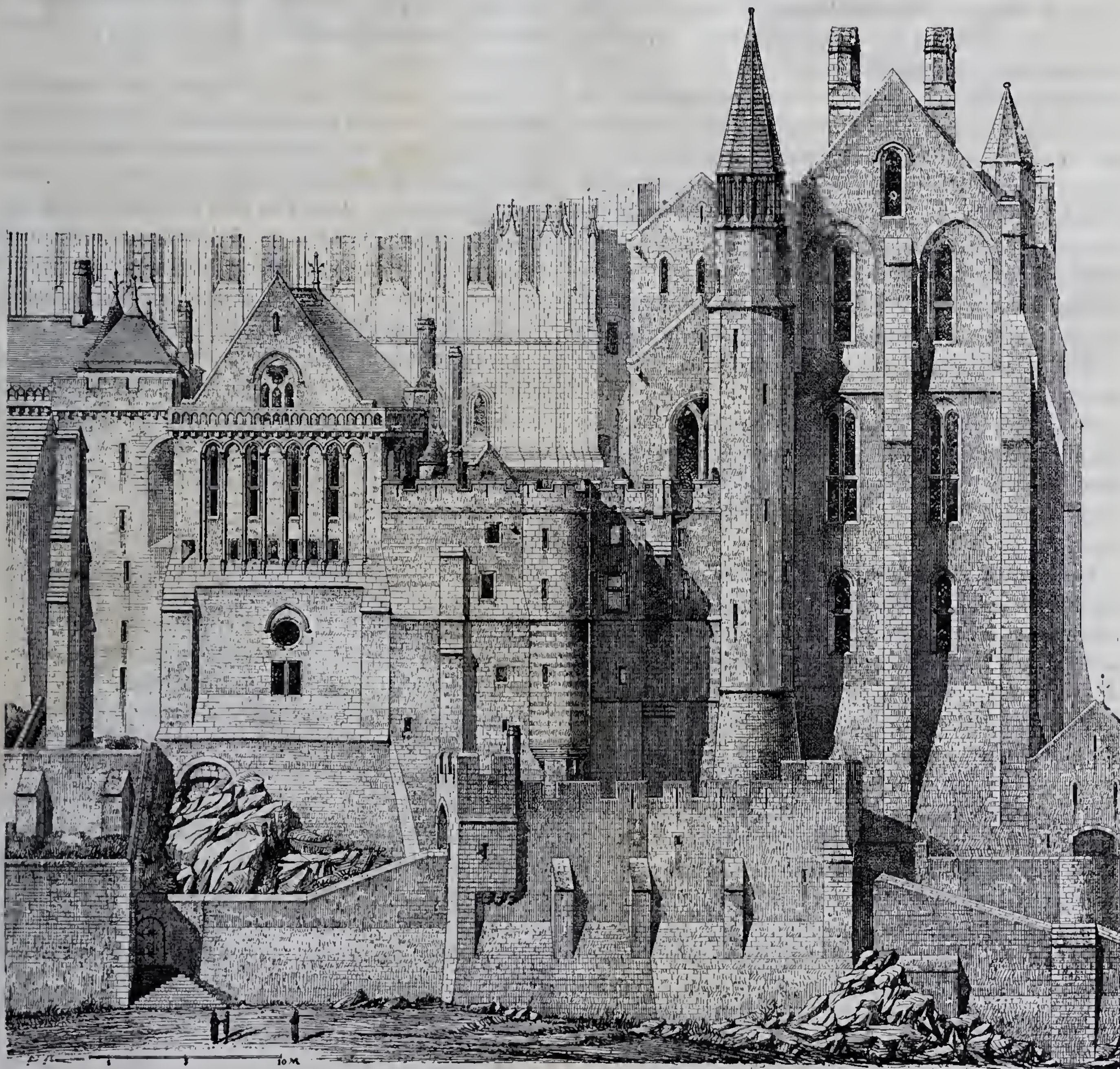
Le *Messager officiel* de Saint-Pétersbourg du 27 juin contient un avis de la commission russe de l'Exposition de Paris annonçant qu'en dehors des sections industrielles et artistiques il sera ouvert deux sections d'art antique et d'ethnographie des peuples autres que les Européens. La commission invite les sociétés savantes et les particu-[illegible]ers de la Russie à l'informer de leur intention de parti-[illegible]r à cette Exposition avec indication des objets qu'ils [illegible]ent envoyer.

LE MONT-SAINT-MICHEL

—

De grandes fêtes religieuses viennent d'avoir lieu au Mont-Saint-Michel, à l'occasion du couronnement de l'image de l'Archange. Nous ne les raconterons pas, ce serait sortir de notre cadre; mais, au moment où un nombre considérable de pelerins vient de visiter ou va visiter la célèbre abbaye, nous croyons qu'on lira avec intérêt quelques renseignements au sujet de cette merveille de l'architecture monastique et guerrière.

Justement, un de nos plus éminents architectes, M. Édouard Corroyer, chargé par le gouvernement



MONT-SAINT-MICHEL. FAÇADE EST DE LA MERVEILLE ET DES BATIMENTS FORMANT L'ENTRÉE DE L'ABBAYE (RESTAURATION).

Dessin de M. Ed. Corroyer, architecte chargé de la restauration.

de la restauration du Mont-Saint-Michel, vient de publier un volume très-remarquable [1], qui est le fruit de ses longues et patientes investigations de savant et d'artiste; ce livre original, plein d'érudition et en même temps curieux comme un roman, restera comme la monographie définitive de la plus colossale œuvre d'art qui soit au monde.

M. Édouard Corroyer a bien voulu nous communiquer quelques-unes des gravures qui accompagnent son ouvrage et dont il est lui-même l'auteur, double garantie de l'authenticité des renseignements et de la valeur artistique de leur interprétation.

Nous reviendrons sur cette importante publication après avoir parlé du sujet qu'elle traite : le Mont-Saint-Michel.

En arrivant de Moidrey, par la grève que l'on traverse à pied à la marée basse, le Mont-Saint-Michel se détache sur la haute mer, comme une gigantesque forteresse couronnée d'une splendide basilique; —

1. *Description de l'abbaye du mont Saint-Michel et de ses abords*, précédée d'une notice historique, par Édouard Corroyer, architecte du gouvernement. — Paris, Dumoulin, librairie archéologique.

la chevalerie et la foi des vieux âges mêlées ensemble. Au pied du roc de granit, entre la ceinture des remparts et la poterne de la forteresse, s'étagent les petites maisons de la cité, toutes anciennes et solidement bâties, comme si chacune devait avoir à soutenir un assaut. Des rampes étroites ou des escaliers les font communiquer entre elles.

Il ne faut pas parler de rues ici; il n'y en a qu'une seule, si toutefois on peut donner le nom de rue à un couloir étroit, d'une pente très-raide, avec des marches tous les huit ou dix mètres.

Il est encore un autre chemin pour arriver à la poterne, c'est celui des remparts, qu'on peut prendre à l'entrée de la ville et suivre jusqu'à l'endroit où ces remparts se relient, au sommet du rocher à pic, à la porte du monastère; mais ce chemin est encore plus abrupte que l'autre, à cause des énormes rampes d'escaliers étroits qu'il faut gravir. On y jouit d'une vue admirable sur la grève immense qui s'étend jusqu'à Avranches, coupée parfois de grandes flaques d'eau quand monte la marée — et sur la haute mer au nord.

De côté, à trois kilomètres, se dresse le rocher de Tomblaine, où s'élevait autrefois un second monastère, aujourd'hui disparu, et qu'ont longtemps occupé les Anglais, quand ils assiégeaient Mont-Saint-Michel.

Les deux chemins dont nous venons de parler se rejoignent à la poterne de la forteresse. Là nous sommes en face de l'art militaire du moyen âge à sa plus haute puissance. Il est impossible, en effet, de rêver une construction plus solidement assise et plus merveilleusement conservée : c'est la FORCE à sa plus haute puissance. Le Mont-Saint-Michel a défié tous les âges et tous les assauts, les attaques des Anglais pendant un siècle et les attaques furieuses de Montgommery à la tête des huguenots.

On a cette impression en franchissant la porte du monastère, flanquée de deux belles tours de granit, encorbellées, garnies de créneaux et de mâchicoulis. A droite est une troisième tour, *la tour des Corbins*, ainsi appelée à cause des arcatures, nommées corbins, qui la couronnent.

Un large escalier de granit, autrefois défendu par une herse, conduit dans une première salle appelée vestibule, voûtée en ogives, où se tenaient les gens d'armes et où se voit encore une immense cheminée, aujourd'hui percée d'une porte pour le logement du concierge.

Dans la tour des Corbins dont nous venons de parler se trouve un escalier de cent trente-trois marches qui conduit sur la haute muraille crénelée que défend le château du côté de l'est, et dans la construction si justement appelée *la Merveille*.

Ce monument, qui appartient aux premières années du XIIIe siècle, était attribué à Roger II, abbé du monastère. Mais M. Édouard Corroyer établit qu'il a été construit sur les plans fournis par un autre religieux, du nom de Jourdain, de 1203 à 1228. Il est éclairé par plusieurs rangs de fenêtres ogivales et trilobées, et flanqué au nord de quinze contreforts de plus de deux cents pieds d'élévation. Cette construction si haute et si hardie s'élève sur l'escarpement même de la montagne.

Le rez-de-chaussée, percé de fenêtres étroites comme des meurtrières, porte le nom de *Montgommeries* en souvenir des assauts de Montgommery qui a essayé de prendre l'abbaye par ces passages souterrains, en 1591. Il se compose de nefs immenses, les plus longues peut-être qui existent en Europe, car elles ne mesurent pas moins de 65 mètres sur 12 de large.

A son extrémité ouest se trouve un escalier de cinquante marches qui conduit à la *salle des Chevaliers*, ainsi nommée pour perpétuer la mémoire des 119 chevaliers qui défendirent si longtemps la sainte montagne et qui devint le lieu du chapitre quand Louis XI fonda l'ordre de Saint-Michel. Avant la Révolution, c'était un splendide musée héraldique où se voyaient les bannières des principales familles de l'Europe et les 36 stalles des chevaliers.

On peut bien appeler cette salle une *merveille*, car elle est superbe avec ses quatre nefs, ses trois rangs de six colonnes de granit, aux chapiteaux ouvragés de feuillages, ses voûtes ogivales et ses deux grandes cheminées où l'on pourrait brûler des arbres entiers.

La pièce qui suit est l'ancien réfectoire des moines, « la salle la plus svelte et la plus élégante de l'abbaye, » à deux nefs supportées par des colonnettes élancées, à la voûte superbe. Presque tous les rois de France ont mangé dans ce réfectoire dans leurs visites au Mont-Saint-Michel.

Le cloître, enfin, où nous arrivons, car tous ces étages se superposent, le cloître est un des plus beaux de France; — il n'a de rival que celui de Saint-Trophime à Arles. Ce dernier est roman, celui du Mont est gothique, et sa double colonnade, dont les nervures sont entre-croisées, est pleine de fantaisie originale.

Il est à regretter que sa voûte ait disparu et surtout qu'on l'ait remplacée par un affreux plafond en plâtre.

Les trois grandes fenêtres qui s'ouvrent à l'ouest sont à trois cents pieds au-dessus de la mer.

Nous aurions encore à parler des souterrains, des nombreux étages superposés, de la roue colossale qui sert à monter les provisions depuis le bas de la ville jusqu'aux offices du monastère, des catacombes où était jadis le charnier où reposent les ossements de tant de générations de moines, mais nous avons hâte de décrire la basilique de l'Archange, c'est-à-dire l'église de l'abbaye, qui couronne toutes ces fortifications.

La grande nef de l'église est du XIe et du XIIe siècle, d'un beau style roman; le chœur et les chapelles de l'abside sont du XVe siècle. C'est bien là le beau gothique dans toute son effervescence, avec ses ogives élancées, « voûtes brisées, dit l'auteur de la *Métaphysique de l'art*, qui semblent se refermer à regret sur l'élan de la prière ».

Si l'on en croit les traditions, cette église aurait

été élevée sur les ruines d'un oratoire érigé par saint Aubert, évêque d'Avranches, au VIIIe siècle, et d'une église construite au Xe siècle par Richard Ier, petit-fils de Rollon. Il ne subsiste aucun vestige de ces édifices. De l'église romane, fondée en 1020 par le duc de Normandie Richard II, il existe encore, avons-nous dit, la plus grande partie de la nef et les transsepts : le chœur s'écroula en 1420, et fut remplacé presque aussitôt par le chœur actuel. L'édifice repose sur un vaste plateau dont le centre affleure l'extrémité du rocher, dont les côtés reposent sur des murs et des piliers reliés par des voûtes et forment un soubassement d'une solidité parfaite. L'architecte n'a eu garde de saper la crête de la montagne pour établir ses fondations : il a conservé toute sa majesté au piédestal naturel, au rocher, qui s'élève de 78 mètres au-dessus du niveau de la mer.

A. D.

(*A suivre.*)

VARIÉTÉS

—

MAILLOBERT EST UN GRAND PEINTRE!

M. Duranty vient de publier chez Dentu un volume : *les Séductions du chevalier Navoni*, dont nous n'avons pas à parler ici. Tout au plus nous permettrons-nous de dire que l'intérêt ne languit pas un seul instant dans ce spirituel récit, où bien des côtés de la vie moderne sont décrits et analysés avec autant de vérité que de bonne humeur ; mais nous tenons à signaler une nouvelle qui termine le volume et qui, par son caractère, rentre dans notre cadre. M. Duranty connaît à merveille l'art et les artistes ; le salon de peinture qu'il vient d'écrire dans la *Gazette des Beaux-arts* le prouve surabondamment. Nous le remercions de nous avoir autorisé à reproduire le premier chapitre de sa *Simple Vie du peintre Louis Martin :* c'est une étude, prise sur le vif et d'une exactitude criante pour qui a fouillé tous les coins du monde des arts ; nous n'avons pas besoin d'insister davantage ; le lecteur jugera lui-même.

Un de mes amis m'avait souvent parlé du peintre Maillobert, comme d'un être fort curieux. Je me décidai un matin à aller voir ce personnage.

Il demeurait au bout de la rue de Charonne, dans le fond d'une cour occupée par un nourrisseur, un charron et une blanchisseuse, cour pleine de fumier, de poulets, de chiens, d'enfants, de linge étendu et de grosses roues de voitures. Pour arriver chez M. Maillobert, il fallait monter un roide petit escalier de bois qui conduisait à une galerie au premier étage, donnant sur la cour et semée de portes jaunes. Les murs étaient couverts d'inscriptions, formant une sorte de registre des allées et venues des locataires et de leurs connaissances. Partout on lisait des : *Je suis en face. — Je rentrerai tout à l'heure. — Martin, venu aujourd'hui 5 mai. — Bonjour par Robert*, etc. La porte de l'atelier Maillobert, distinguée des autres par un énorme M rouge, était surtout surchargée de ces inscriptions, mêlées de dessins, de caricatures, gravés au canif, tracés au charbon, à la craie et même au pinceau. Il y avait un *Vive Maillobert, peintre d'histoire!* qui passait à travers le tout, écrit en lettres majuscules écartées, comme les noms de contrées sur les cartes de géographie.

Au moment de frapper, j'entendis la voix d'un perroquet à l'intérieur. Je frappai. « Entrez ! » cria-t-on avec un accent méridional presque extravagant.

A peine entré, un cri partit intérieurement en moi : Mais je suis chez un fou !

Je me trouvai tout étourdi par le lieu et le personnage. De la poussière, des ordures, des tessons de pots, des loques, des gravois, de la terre de sculpteur desséchée, formaient des tas comme chez un chiffonnier. Une odeur de moisi vous affadissait le cœur. Le peintre, chauve, avec une immense barbe et deux dents d'une longueur extraordinaire qui lui tenaient les lèvres entr'ouvertes, l'air jeune et vieux à la fois, était lui-même comme la divinité symbolique de son atelier, indescriptible et sordide. Il me fit un grand salut, accompagné d'un sourire que je ne pus définir, narquois ou idiot.

En même temps, mes yeux furent assaillis par tant d'énormes toiles suspendues partout et si terriblement colorées, que je restai pétrifié.

— Ah ! ah ! dit Maillobert avec un accent nasillard, traînant et hypermarseillais, monsieur est amateur de peinture (peinnn-turrre). Voilà mes petites rognures de palette, ajouta-t-il en me désignant ses plus gigantesques toiles.

En ce moment, la voix du perroquet cria : *Maillobert est un grand peintre!*

Je me retournai effaré, car je voyais bien qu'il ne s'agissait pas seulement là d'une rapinade burlesque et joyeuse; je voyais qu'on avait la conviction du génie, de l'apostolat.

— C'est mon critique d'art! me dit le peintre avec son sourire troublant.

Il souleva un vieux rideau déchiré, tout sali des marques de pinceaux essuyés, et me montra le perroquet sur son perchoir, dans un coin où de la paille recouverte d'un torchon représentait le lit de Maillobert!

Puis, comme il vit que je regardais curieusement une série de grands pots de pharmacie, étalés par terre et portant les inscriptions latines abrégées : Jusqui. — Aqu. Still. — Ferrug. — Rhub. — Sulf. cup.

— C'est ma boite à peindre, me dit Maillobert. Je fais voir aux *ottrres* qu'avec des drogues j'arrive à la vraie peinture, tandis qu'eux, avec leurs belles couleurs, ils ne font que des *dro...gués!*

Cependant je me débrouillai à travers le chaos et mes regards se clouèrent sur un tableau immense, tout en hauteur, qui représentait un charbonnier et un boulanger trinquant devant une femme nue, au-dessus de la tête de laquelle était écrit : *Coopération.*

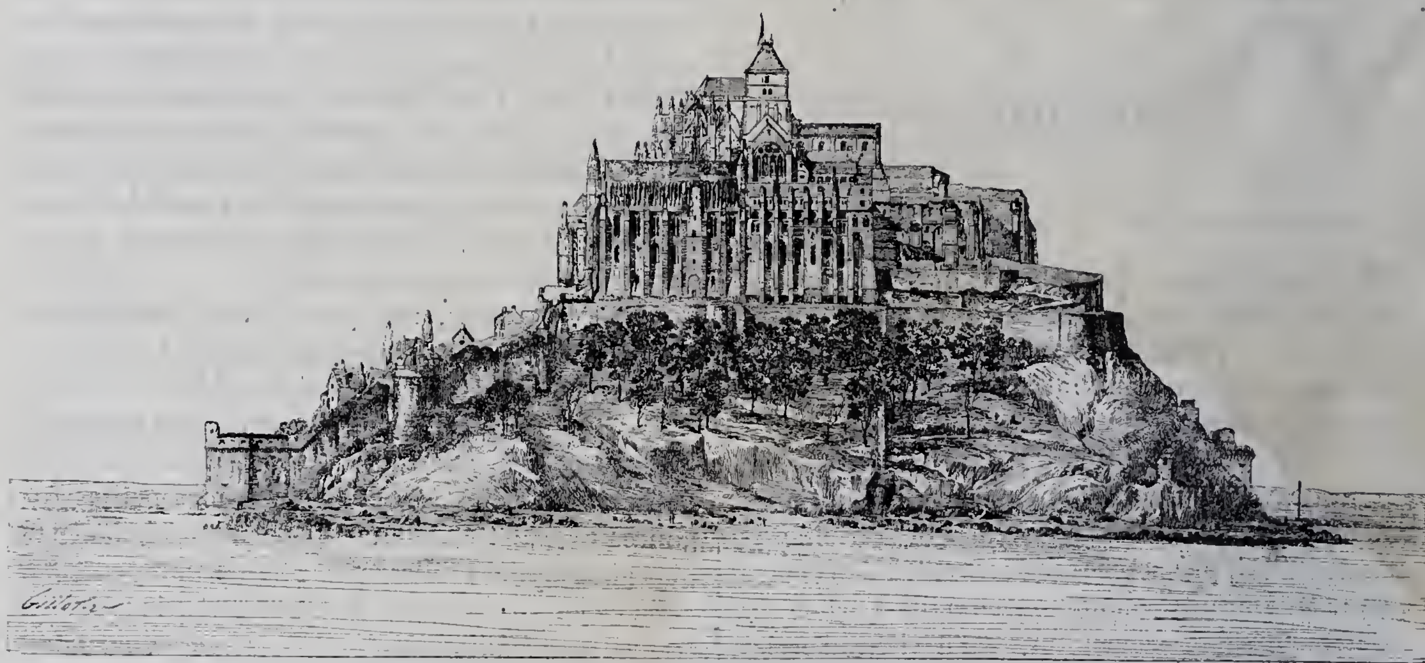
Quand je dis un charbonnier et un boulanger, c'est que Maillobert m'expliqua que tels étaient ces deux personnages nus : l'un balafré de blanc, l'autre de brun. Les trois figures étaient des colosses, doubles de la grandeur naturelle, exécutés sur un fond entièrement noir, au moyen de larges touches heurtées où le vermillon, le bleu de Prusse et le blanc d'argent se faisaient une guerre furibonde; de gros yeux avec un point brillant leur sortaient à tous de la tête. Néanmoins un bras ici, un morceau de hanche là, un genou ailleurs, étaient traités avec une certaine puissance.

— C'est l'expression de la civilisation, me dit Maillobert; il faut bien satisfaire les philosophes qui crient toujours après nous.

Une série de portraits m'attira ensuite, portraits sans visages, car les têtes étaient un amas de taches où aucun trait ne se voyait plus ; mais sur chaque cadre un nom était inscrit, souvent aussi étrange que la peinture. Ainsi je lus : Cabladours, Spassato, Valadéguy, Apollin, tous disciples de ce maître.

— Voyez-vous, reprit Maillobert, la peinture ne se fait qu'avec du tempérament (il prononça *temmpérammennte*).

Et, ce disant, il brandissait une sorte de grande cuiller à pot en bois, à long manche, avec le bout taillé en biseau. Je me demandais s'il entendait par tempérament ce qu'on entend en général par ce mot, ou si c'était la cuiller qu'il appelait *tempérammennte*. Du reste, Maillobert n'exposait pas, pour de



VUE GÉNÉRALE DE LA FACE NORD DU MONT-SAINT-MICHEL.

bonnes raisons. Il n'avait même pas voulu, m'apprit-il, tenter le salon des refusés, alors ouvert.

— *Maillobert est un grand peintre !* cria le perroquet, qui semblait avoir l'instinct du moment où il devait intervenir.

— Il a raison ! dit vivement le peintre.

En ce moment, deux de ses amis arrivèrent, barbus, noirs, sales.

— Serait-il le chef de l'école des fumistes ? pensai-je.

Ils contemplèrent les œuvres du maître comme s'ils les voyaient pour la première fois.

— Comme c'est crâne ! quelle énergie ! s'écrièrent-ils. Courbet et Manet ne font que du petit-lait à côté de ça.

Maillobert souriait tout épanoui.

De nouveaux arrivants survinrent. C'était celui qui s'appelait Apollin et un de ses amis nommé Louis Martin, qu'il présenta au maître.

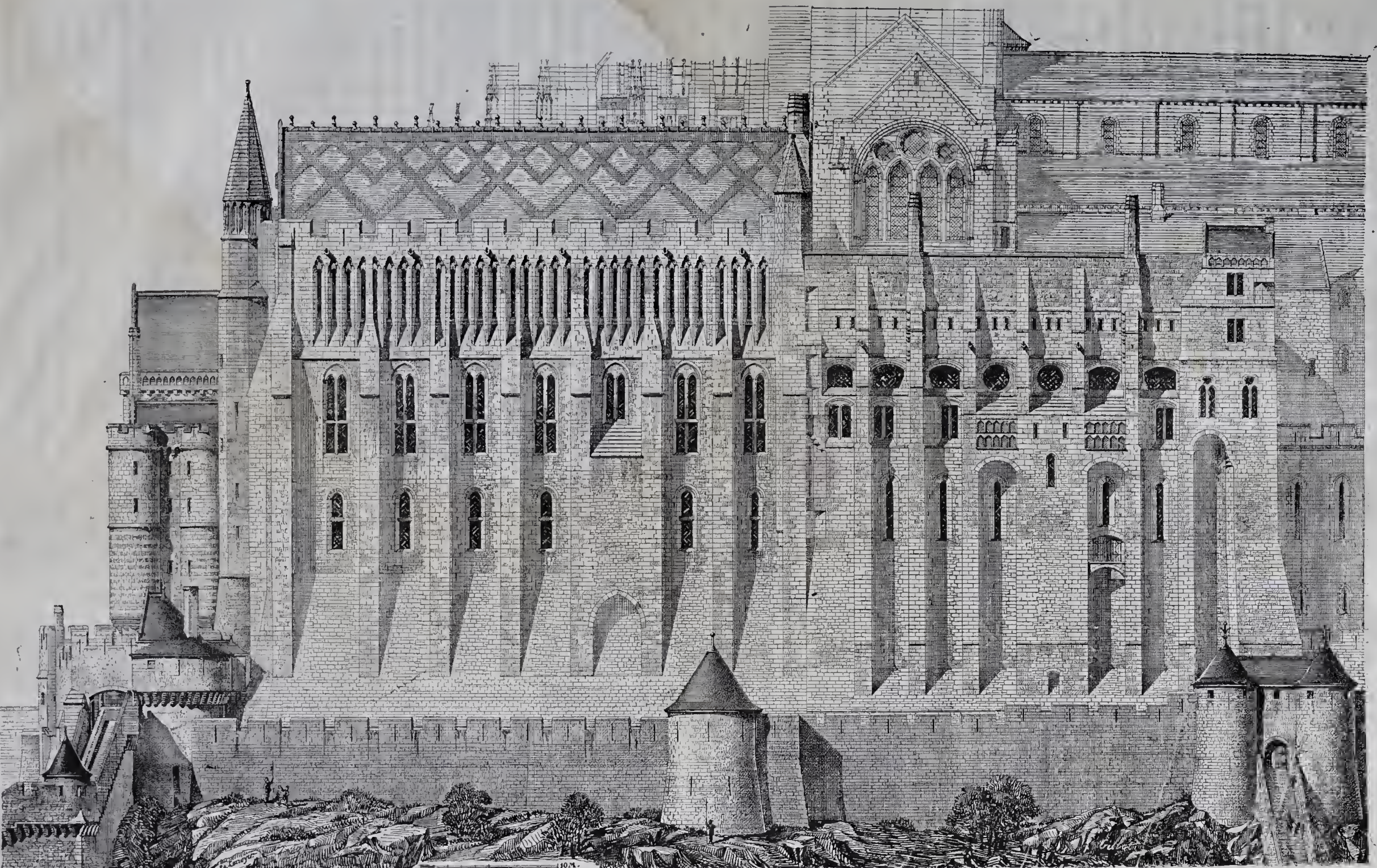
Apollin était un grand jeune homme, fort élégant, très-dandy, dont la présence parmi les fumistes me surprit. Mais son ami, Louis Martin, me parut intéressant dès le premier coup d'œil. Il était très-jeune, d'une figure intelligente, fine, un peu trop *artiste* peut-être, à cause de longs cheveux bouclés avec lesquels ils se raphaélisait : mais il indiquait une nature plus pénétrante que celle des fidèles de Maillobert. Martin tenait une esquisse sous son bras.

— Tenez, Maillobert, voyez donc ce qu'il fait, dit Apollin : il a besoin d'être ramené en force, le petit.

Le maître contempla l'esquisse avec une moue méprisante.

— Ce n'est pas de la peinture, ça, dit-il ; c'est de la *frotasse*. Voulez-vous voir comme nous faisons, nous otttres !

Il trempa la cuiller dans un des pots de pharmacie et en retira une vraie truellée de vert, qu'il appliqua sur une toile où quelques lignes indiquaient un



MONT-SAINT-MICHEL. FAÇADE NORD DE LA MERVEILLE (RESTAURATION).
Dessin de M. Ed. Corroyer, architecte du gouvernement.

paysage ; il tourna la cuiller en rond, et à la rigueur on put voir un pré dans ce qu'il venait de barbouiller. Je remarquai alors que la couleur, sur ses toiles, avait une épaisseur de près d'un centimètre et formait des vallons et des collines comme sur un plan en relief. Évidemment Maillobert croyait qu'un kilogramme de vert était plus vert qu'un gramme de la même couleur.

Le jeune Martin regardait avec un respect mêlé d'ébahissement.

Maillobert ne pouvait se douter que l'esquisse du jeune homme, un peu hésitante, mais juste, délicate de ton, exigeait plus de force que ses empâtements grotesques.

— En deux heures, dit-il, je couvre quatre mètres de toile, et ils parlent de la peinture au couteau ! Mais mon couteau à palette ne me sert plus qu'à couper mon fromage, et j'ai donné mes brosses aux petits de la blanchisseuse pour jouer du tambour.

— Vous devez aimer Delacroix, dis-je à tout hasard.

— Peuh ! s'écria Maillobert ; Delacroix, c'est du blanc d'œuf.

Martin secoua la tête.

Pendant une demi-heure, il ne fut question que de la *puissance* de Maillobert et d'une nouvelle phrase qu'on voulait faire apprendre au perroquet. Cette phrase, paraissait-il, répétée par l'oiseau, tuait tout autour de Maillobert : *La peinture moderne ne sait pas faire épais !*

Là-dessus je pris congé du maître à la cuiller et de ses disciples. Louis Martin partit aussi. Nous causâmes un peu en chemin. Depuis je fis sa connaissance et j'assistai à la petite histoire de ses débuts. Il avait soif de nouveau, de mouvement original, et c'est ce qui l'avait attiré chez ce détraqué de Maillobert, dont on parlait dans quelques ateliers parmi les jeunes gens.

DURANTY.

LES DECOUVERTES ARCHÉOLOGIQUES

DU BOULEVARD SAINT-MARCEL

Le bourg Saint-Marcel avait beaucoup de ressemblance avec le bourg Saint-Germain. Comme ce dernier, il s'était formé en dehors de l'enceinte de Philippe-Auguste, avait pris le nom d'un saint évêque de Paris, et possédait une sorte d'enceinte monastique, le cloître où s'élevait la collégiale Saint-Marcel, ainsi que la petite église de Saint-Martin. L'une et l'autre étaient situées près la rive gauche de la Seine, c'est-à-dire dans la partie où campaient les Romains, ayant pour les défendre contre les invasions des Barbares le cours du fleuve qui formait une sorte de large fossé, ainsi que l'*oppidum* ou place d'armes, qui est devenu la Cité. Le bourg Saint-Marcel n'était point assis sur un monticule, comme celui de Saint-Germain ; mais il était doublement couvert par la petite rivière de Bièvre et par les marais submersibles dont elle était alors entourée.

Autre point de ressemblance : toutes deux avaient leur nécropole ; on enterrait autour des deux basiliques, à l'ombre des sanctuaires élevés en l'honneur de saint Germain et de saint Marcel ; et ces sépultures chrétiennes n'avaient fait que continuer un cimetière païen établi, selon la coutume, en dehors de la ville.

La destruction du paganisme et l'invasion des Barbares eurent pour conséquence la ruine des monuments situés aux abords des cités. D'une part, le culte victorieux supprima les temples, les cippes, les stèles et jusqu'aux bornes miliaires portant des signes de paganisme. Les édifices de cet ordre devinrent des carrières où chacun allait prendre les matériaux qui lui étaient nécessaires. A Paris, les Arènes, découvertes il y a peu d'années et très-voisines du bourg Saint-Marcel, furent très-probablement exploitées pour les constructions de ce bourg.

On en a eu la preuve chaque fois qu'on a fouillé les environs de la vieille basilique Saint-Marcel, édifice vénérable détruit au siècle dernier et dont il ne reste aujourd'hui que quatre piliers en maçonnerie ayant fait partie d'une tour de construction mérovingienne ou carlovingienne. Ce débris informe est situé aujourd'hui presque à l'angle de l'avenue des Gobelins et du boulevard Saint-Marcel. Avant le percement des grandes voies qui ont complétement changé l'aspect de cette région, les restes dont il s'agit étaient enclavés dans des maisons privées et marquaient le centre du cloître, dont les traces étaient encore très-apparentes il y a dix ou douze ans.

Les terrains à bâtir situés en bordure des deux grandes voies occupent précisément l'emplacement de la nécropole gallo-romaine et mérovingienne de Saint-Marcel. En creusant les fondations des maisons modernes, on a découvert de nombreux sarcophages, les uns en plâtre estampé, comme ceux dont on constate l'existence autour de la basilique de Saint-Germain-des-Prés, les autres en pierres de taille arrachées, pour la plupart, à des édifices antérieurs. Des fûts de colonnes, des bornes miliaires, des fragments d'architraves, des parties d'entablements ont été utilisés pour les sépultures : on a creusé ces pierres provenant d'un édifice païen pour y ensevelir un cadavre chrétien ; on y a placé la croix à côté d'autres symboles ; et quelquefois on a laissé subsister le nom d'un empereur ou d'un prêtre païen à côté du signe de la Rédemption.

Deux découvertes de ce genre sont venues s'ajouter à celles qui se font depuis quatre ou cinq années sur le même emplacement. M. Adrien de Longpérier en a entretenu l'Académie des inscriptions, et M. Vacquer, chargé de la surveillance archéologique des chantiers de la ville de Paris, en a fait l'objet d'une conférence à la Bibliothèque nationale. Si de nouvelles trouvailles se produisent, nous les porterons à la connaissance de nos lecteurs.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

Une cité lacustre.

Il nous vient de la Suisse la nouvelle d'une singulière découverte, due, comme cela arrive souvent, tout entière au hasard.

Un Américain, traversant en barque le lac Léman, avait vu son bateau chavirer en face du village de Saint-Pregts, et sa valise aller au fond de l'eau. Deux plongeurs furent chargés de repêcher le précieux colis. Ils s'acquittèrent avec succès de leur entreprise, et, de plus, ramenèrent au jour un superbe vase antique à anses, de forme étrusque, parfaitement conservé, des pétrifications nom-

breuses et un fragment énorme de marbre blanc taillé.

Cette trouvaille ne constituait pourtant que la partie la moins curieuse, la moins intéressante de leur expédition.

Les plongeurs racontèrent qu'au fond du lac, dans l'endroit qu'ils venaient d'explorer, ils avaient marché sur un terrain fort inégal, qu'ils avaient failli tomber plusieurs fois dans des anfractuosités creusées à des distances visiblement calculées, flanquées régulièrement à droite et à gauche, par des élévations à double pente ressemblant à des toitures; enfin, ils exprimèrent l'opinion qu'ils s'étaient trouvés au milieu d'une agglomération de véritables maisons construites par la main de l'homme.

La chose fit d'autant plus de bruit qu'elle éveillait le souvenir d'autres découvertes plus anciennes, opérées dans d'autres régions de la Suisse, et se rapportant à des cités lacustres.

Les municipalités de Morges et de Saint-Pregts, désireuses de juger du fait par elles-mêmes, se rendirent en canot sur la place indiquée par les plongeurs, et firent répandre de l'huile sur la surface de l'eau. On sait aujourd'hui que les liquides oléagineux ont la propriété de communiquer à l'eau sur laquelle ils surnagent une grande transparence. Quand l'huile fut répandue, chacun, penché sur le bord de sa barque, interrogea du regard les profondeurs du lac. On reconnut alors, on distingua admirablement tout le plan d'une ville étendue sous les flots : les rues, les carrefours, les îlots de maisons se détachaient du fond et apparaissaient si nettement qu'on eût pu dessiner les accidents des surfaces.

A travers la cuirasse visqueuse qui enveloppe les constructions, perce une couleur rouge-brique qui porte à croire que les matériaux dont elles se composent ont été formés ou agencés avec ce fameux ciment vermillon dont se servaient, selon certains auteurs de l'antiquité, les Celtes, les Cimbres et les premiers Gaulois, et qui était plus dur que le ciment romain.

La ville se compose d'environ deux cents maisons, plutôt plus que moins. Elle est de forme oblongue et commence en regard de Saint-Pregts, en allongeant vers Morges. A peu près au milieu de l'agglomération des bâtiments, on voit un vide d'une certaine étendue, que l'on suppose avoir été une place publique. A l'extrémité est se trouve une large tour carrée qui n'était pas, à proprement parler, ignorée des bateliers, car, par les temps calmes, on en apercevait le sommet à une dizaine de mètres au-dessous de la surface du lac, mais on le prenait pour un rocher.

A l'inspection superficielle, l'ensemble de ces constructions remonte à plusieurs siècles au delà de notre ère.

Le conseil vaudois, dans l'enthousiasme d'une pareille découverte, a résolu, dit-on, de voter la création d'une vaste jetée qui circonscrirait la ville sous-lacustre et viendrait aboutir au rivage. Une fois l'enceinte établie, rien ne serait plus facile que de la dessécher, et de cette façon sortirait de sa tombe et serait rendue au jour une ville ensevelie depuis un nombre de siècles que l'on ose à peine calculer. Comme Herculanum et Pompéi ont été retrouvées sous les cendres, Thèbes et Karnak sous les sables, la ville sous-lacustre serait arrachée aux eaux et ce ne serait pas probablement une des moindres merveilles que nous aurait réservées l'antiquité.

A propos de la cité lacustre.

Au moment de mettre sous presse, nous apprenons que la nouvelle donnée plus haut, et qui a mis en émoi tous les archéologues, touchant la découverte d'une grande ville lacustre sous les eaux du Léman, n'est qu'une mystification. Il n'y a pas eu de ville découverte.

Si non e vero, ben trovato, et tous nos compliments au canard qui a fait ce joli plongeon dans les eaux transparentes du lac Léman !

Le prix de Rome.

Après soixante-douze jours de travail, les élèves peintres de l'École des beaux-arts ont quitté dernièrement leurs loges.

Les compositions des concurrents ont été exposées salle Melpomène, les 25, 26 et 27 juillet.

Voici, dans l'ordre, les noms des exposants :

1° MM. Fritel; 2° Chartran; 3° Courtois; 4° Dagnan; 5° Ponsan; 6° Moreau de Troyes; 7° Dantan; 8° Janin; 9° Jarraud; 10° Bétannier.

Prix à l'École des beaux-arts.

Dernièrement a été jugé à l'École des beaux-arts le concours annuel du prix d'anatomie, fondé par M. le docteur Huguier, ancien professeur de ladite école.

Ce prix, dont la valeur est de 600 fr., a été remporté par M. Cuyer, élève de M. Bonnat.

Des mentions honorables ont en outre été accordées à M. Baily, élève de M. Cabanel, et à M. Haro, élève de MM. Cabanel et Carolus Duran.

Deux nouveaux prix annuels, chacun de deux mille cent francs, viennent d'être fondés à l'École nationale des beaux-arts, par testament de feu M. Jauvin d'Attainville. Ils sont destinés à la peinture historique et au paysage.

Les premiers concours auront lieu aux mois d'août et de septembre prochains.

Les récompenses pour les travaux de fin d'année (sculpture) ont été décernées à l'École des beaux-arts.

Les médailles ont été attribuées à MM. Aubert et Berson, de l'atelier de M. Dumont; MM. Carles et Puech, de l'atelier de M. Jouffroy; MM. Rouleau et Suchelet, de l'atelier de M. Cavelier.

Le jury a félicité les élèves de M. Cavelier pour les travaux exposés.

Une médaille a été décernée à M. Bègue, élève de M. Ponscarme, graveur en médailles.

Le jury a regretté de ne pas trouver exposés des travaux modelés en vue de la gravure en médailles.

Le pavillon de Marsan aux Tuileries.

Les travaux du nouveau pavillon de Marsan sont poussés avec rapidité. Voici quelques renseignements sur l'état actuel de ces travaux.

Le style de la façade construite par Percier-Fontaine, qui s'étend le long de la rue de Rivoli, a été entièrement respecté; on s'est contenté de réparer les endroits détériorés par l'incendie. Mais c'est du côté faisant face à la cour du Carrousel que se porte surtout l'activité; on en est à la moitié du second étage; toute cette partie, du reste, est de création nouvelle; la façade est toute en pierre dure et l'intérieur en briques. Jusqu'à cette hauteur, les charpentes en fer sont actuellement toutes posées.

Quant au grand pavillon faisant face au pavillon de Flore, il est dans un état d'avancement très-marqué;

non-seulement toute la charpente en fer est placée, mais la plomberie est commencée depuis quinze jours.

Les frontons qui doivent l'orner seront dus, celui de la rue de Rivoli, au ciseau de M. Crauk; celui qui fait face au jardin, à M. Bonnassieux, membre de l'Institut; celui qui regarde le pavillon de Flore, à M. Gruyère.

De plus, sur la rue de Rivoli, faisant pendant à la Flore de Carpeaux, il y aura un bas-relief de Barrias, et sur la cour, un autre bas-relief de Delaplanche.

Les frontons sont actuellement entre les mains des praticiens; celui de la rue de Rivoli est déjà assez avancé : c'est une grande composition rappelant beaucoup celle du fronton faisant face à la Seine, en haut du pavillon de Flore, avec sujet principal au milieu, et deux sujets couchés de chaque côté, tous deux de moindre importance.

Celui qui fait face au jardin n'est même pas encore ébauché, mais il représentera *le Sage repoussant l'Erreur et accueillant la Vérité.*

Enfin, celui qui doit orner la face intérieure est une allégorie de la Cour des comptes; une tête de lion, avec des ailes, forme le centre, et, de chaque côté, se trouvent accoudées la *Comptabilité* et la *Vérification*, tenant chacune leur livre et leur plume. Ce fronton est déjà fortement ébauché.

L'hôtel Carnavalet.

Dans sa dernière séance, le conseil municipal a voté un crédit de 24,000 fr. pour la continuation des travaux intéressants de restauration architecturale qui se poursuivent dans cet hôtel municipal sous la direction de M. Roguet. On sait que pour compléter, au point de vue constructif, l'exposition rétrospective installée sous le nom de Musée de l'histoire de Paris à l'hôtel Carnavalet, l'administration a décidé d'y transporter diverses œuvres remarquables de l'architecture des XVIe et XVIIe siècles, ayant fait partie d'édifices parisiens aujourd'hui démolis.

Tels sont l'*arc de Nazareth*, qui se voyait à l'entrée de la rue de ce nom sur la rue de Jérusalem, près de l'hôtel Lamoignon; la façade de la *Maison des drapiers* et la façade de l'hôtel de Choiseul. Ces trois merveilles en pierre de taille vont être reconstruites dans la cour de l'hôtel Carnavalet. On replacera aussi dans les principales salles de cet hôtel les boiseries et les plafonds de l'hôtel Dangeau et de l'hôtel des Stuarts.

Des réductions photographiques et des dessins au lavis de ces divers morceaux figureront dans la collection des envois que fera la Ville à l'Exposition universelle de 1878.



MONT SAINT-MICHEL. SALLE DES CHEVALIERS.

Les cadrans solaires.

Du côté des Halles, au-dessus du portail qui vient d'être complétement restauré, il existe à l'église Saint-Eustache un cadran solaire que le temps avait effacé. Les lignes, les lettres, l'aiguille ont été dorées pour les rendre plus visibles.

Autrefois, les cadrans solaires étaient très-multipliés, très-usités, quoique le climat brumeux et pluvieux cache le soleil la majeure partie de l'année. Mais les horloges publiques étaient rares, il y a un siècle, et tout le monde n'avait pas une montre. Le cadran solaire était l'ornement obligé de toute résidence seigneuriale du vieux Paris. La plupart des églises et des édifices publics avaient leur cadran solaire.

Il y en avait un de célèbre sur la dernière maison du pont au Change, du côté du Palais et tout près de la tour de l'Horloge. Ce cadran solaire était de l'invention de Cassini, et il avait été exécuté par Langlois, ingénieur du roi pour les instruments de mathématique.

A la fin du XVIIIe siècle, le cadran solaire le plus curieux de Paris était celui de la halle au blé.

Pingré, savant astronome, en appliqua un des plus ingénieux au faîte de la colonne de Médicis. Ce cadran était circulaire; il marquait sur une large bande de cuivre, aujourd'hui disparue, toutes les heures où le soleil pouvait éclairer le haut de la colonne.

Les particuliers, les ouvriers, les cultivateurs, avaient de petits cadrans solaires portatifs.

De nos jours, tous ces cadrans fixes ou portatifs sont détrônés; personne n'y jette les yeux.

Travaux à l'École des beaux-arts.

Des ouvriers sont en ce moment occupés, à l'École des beaux-arts, à préparer la pierre et l'emplacement nécessaires à la pose de nouveaux bas-reliefs dans la cour du Mûrier.

Ces bas-reliefs seront placés contre le mur du préau, en face de la galerie où se trouve actuellement le monument élevé à Henri Regnault.

Huit statues ou bustes vont être aussi très-prochainement placés dans la même cour du Mûrier; les piédestaux sont déjà prêts.

Le couloir conduisant de cette cour à la rue Bonaparte doit être également orné de bas-reliefs, pour lesquels on exécute les travaux préparatoires.

SCULPTURE ITALIENNE CONTEMPORAINE



EDWARD JENNER

Groupe en marbre, par M. Monteverde, de Rome.

EDWARD JENNER

—

GROUPE PAR M. MONTEVERDE, DE ROME

Nous parlions dernièrement des tendances réalistes des sculpteurs italiens, et nous déplorions l'entraînement fatal qui portait tant d'artistes de talent à méconnaître les grands principes de la sculpture, en s'acharnant à la poursuite de détails infimes. Il en est un cependant qui, tout en faisant preuve d'une habileté de praticien vraiment surprenante, comprend que le fini de l'exécution n'est pas tout et que la dignité de l'art ne saurait s'accommoder de tours d'adresse : c'est M. Monteverde, de Rome, l'auteur du *Jenner* dont nous donnons la gravure.

Ce groupe est inconnu en France : il a figuré à l'Exposition de Vienne en 1873, et l'on peut dire qu'il y a produit une immense sensation.

Jenner, l'inventeur de la vaccine, assis, tient sur ses genoux un enfant à qui il va inoculer le précieux virus dont la découverte a rendu et rend journellement un si grand service à l'humanité. Le vi-

sage du médecin trahit une étrange concentration d'esprit et une vague inquiétude; peut-être est-ce la première expérience à laquelle il se livre sur l'espèce humaine. Quant à l'enfant, se sentant pris de façon à ne pouvoir s'échapper, il semble résigné... par force. L'expression de ce groupe est vraiment extraordinaire : l'exécution, d'un modelé palpitant dans les chairs de l'enfant, et d'une fermeté remarquable dans la tête de Jenner, accuse dans le détail cette habileté qui est propre à l'école italienne, mais elle révèle, en outre, une science de dessin que l'on n'est pas habitué à lui reconnaître. A. de L.

LE MONT SAINT-MICHEL

— SUITE —

Comment des hommes conçurent-ils la pensée d'abord, réussirent-ils à exécuter le dessein ensuite de mener à fin une pareille entreprise? Quand on songe à la distance qui sépare aujourd'hui le mont de la terre ferme, on se prend à croire à un miracle inouï, en contemplant cette masse de pierres travaillée, cimentée, dentelée et comme incrustée dans le roc. Comment a-t-on pu apporter là, faire monter là cette masse de pierres, à une époque surtout où les moyens de transport devaient être si difficiles? C'est un ouvrage véritablement cyclopéen comme difficulté, ou plutôt impossibilité résolue. Assurément, au XIIe siècle, la mer n'avait pas encore conquis cette grève immense qui l'environne et dans laquelle on enfonce encore aujourd'hui en plus d'un endroit. Mais le travail n'en est pas moins inouï. Il fait rêver à ce château de Roland, des ballades allemandes, le Rolandseck, bâti en une nuit par des génies.

Le Mont-Saint-Michel possède un honneur qui sera éternel : jamais un autre drapeau que celui de la France n'a flotté sur ses murs, même aux temps les plus affreux, les plus désespérés de notre histoire; pendant la guerre de Cent Ans il demeura vierge, intact de l'invasion anglaise, la raillant. Pour bien comprendre cette exception, il faut bien se rappeler que les Anglais possédèrent un instant la France presque tout entière. Un matin ils résolurent d'en finir avec ce Mont-Saint-Michel, qui semblait les braver et qui jamais n'avait consenti à les laisser franchir son seuil. Ils réunirent 15,000 hommes, ne jugeant pas ce chiffre trop considérable pour bloquer ce rocher. Ceci se passait en 1423. Les 15,000 hommes attendirent que le Mont se rendît. Les moines et les chevaliers leur rirent au nez. Au bout de cinq mois, les Anglais perdirent patience et ils passèrent de la menace à l'effet. En ce moment apparut dans la baie du Mont-Saint-Michel la flotte de Jean V, duc de Bretagne, portant le cardinal Guillaume de Montfort, évêque de Saint-Malo, l'amiral de Beaufort et l'élite de la chevalerie. Les Bretons cramponnent les vaisseaux anglais et abordent l'ennemi la hache à la main. Parmi les bâtiments, les uns coulèrent à fond, les autres s'enfoncèrent dans les sables ou gagnèrent la haute mer. Ce fut un désastre effrayant.

On voit encore aujourd'hui, près de la porte qui donne accès au Mont, dans la place d'armes ou première cour, dite cour du Lion, on voit deux gigantesques tubes de fer qui flanquent la porte, rouillés et écaillés par le temps ; ce sont les glorieuses *michelettes*, ces canons trophées de la retraite décisive des Anglais en 1427. Car les Anglais, en 1423, ne s'étaient pas tenus pour battus et avaient accumulé de l'artillerie pour anéantir le Mont, s'ils ne pouvaient s'en rendre maîtres. Au lieu de ce résultat, ils demeurèrent presque tous couchés, morts, sur la grève, et leurs canons s'enlisèrent dans le sable mouvant. Le Mont-Saint-Michel fut reconnu imprenable et le roi de Bourges pouvait aussi être appelé le roi du Mont-Saint-Michel, en attendant que Jeanne d'Arc en fît Charles VII le Victorieux.

Ainsi que le fait remarquer M. Corroyer [1], une de ces *bombardes* anglaises présente, dans sa forme générale aussi bien que dans les *frettes*, une analogie singulière avec les pièces d'artillerie modernes, surtout avec les énormes canons actuellement en usage dans la marine. En comparant les bombardes de 1427 aux canons de cent tonnes de 1877, on voit que le dernier mot de la science de l'artillerie était le même quant à la construction, mais la portée est tout autre aujourd'hui.

Un autre que les Anglais, un calviniste, le fameux Montgommery, essaya de prendre le Mont-Saint-Michel et d'en faire un boulevard à la religion réformée. Il ne fut pas plus heureux. Il commença par recourir à la ruse : il noua des relations avec un soldat de la garnison, qui promit de l'introduire par les souterrains. Mais le soldat eut des remords et avertit la garnison et les moines. Cependant, Montgommery s'approche; ses hommes entrent un à un et à mesure qu'ils entrent, comme dans une souricière, on les tue sans qu'ils aient seulement le temps de jeter un cri. Au dehors, Montgommery commence à s'inquiéter de ce silence. Il demande si tout va bien, on lui en donne la preuve en lui jetant un moine par la fenêtre. Ici se révèle l'imagination des hommes de ce temps : la garnison s'empare d'un calviniste déjà mort; on lui rase la tête, on l'habille d'une robe de moine et on le jette à Montgommery. Ce dernier, heureusement pour lui, était très-méfiant. Au lieu de monter en personne, il envoya son page, qui, enfin, découvrit la vérité. Les calvinistes survivants battirent en retraite, poursuivis par des décharges de mousqueterie et de pierres qui leur tuèrent encore beaucoup d'hommes.

Le Mont a, au surplus, d'innombrables pages de ce genre et on est étonné que cette histoire n'ait pas tenté la plume d'un romancier. Il y a là à écrire une nouvelle *Notre-Dame de Paris*. Un autre épisode dramatique est l'aventure du marquis de Belle-Isle, en 1596. Il s'était rendu au Mont avec plusieurs

1. *Description de l'abbaye du mont Saint-Michel et de ses abords*, précédée d'une notice historique, par Édouard Corroyer, architecte du gouvernement. — Paris, Dumoulin, librairie archéologique.

centaines d'hommes, dans l'espoir de s'en emparer. Le gouverneur, qui ne se défiait pas de lui, laissa entrer ses hommes dans la ville. Le lendemain, Belle-Isle monta au château avec toute sa troupe pour y faire ses dévotions, disait-il. Mais le chef du poste lui signifia que la consigne était de déposer toutes armes avant d'entrer. Le marquis feignit de se rendre à cette raison et obtint d'entrer quand même avec ses armes et quelques officiers. Mais, s'apercevant qu'un soldat fermait la porte derrière eux, il dit au gouverneur que tous ses hommes entreraient, ou qu'il sortirait. Il fit mine de sortir, alla à la porte et tua la sentinelle à l'improviste, espérant ainsi tout gagner par surprise.

C'était une erreur : il en résulta une mêlée où la garnison du Mont eut le dessus comme toujours. Le marquis de Belle-Isle fut tué et la plupart de ses hommes faits prisonniers. Cette aventure eut un épilogue sombre et romanesque. Les parents de Belle-Isle résolurent de le venger ; ils traitèrent avec un nommé des Vallées pour assassiner le gouverneur. Des Vallées, en effet, se présenta au gouverneur, fit agréer ses services et eut la patience d'attendre deux ans, en vivant à côté de lui, sans pouvoir trouver l'occasion favorable. Enfin, un jour que le gouverneur allait reconduire un visiteur jusque sur la grève, des Vallées fit ce que Poltrot de Méré avait déjà pratiqué à l'égard du duc de Guise : il alla au-devant du gouverneur et lui cassa la tête à bout portant. Il fut condamné par contumace à être roué vif ; mais ce qui fut plus grave pour lui, c'est qu'on réussit à l'attraper sept ans plus tard et qu'il fut bel et bien exécuté sur la grande place de Coutances.

Prochainement nous ferons un court historique des pèlerinages et nous examinerons les phases diverses par lesquelles a passé le Mont-Saint-Michel avant d'arriver à sa destination actuelle ; ce sera pour nous une occasion de revenir sur le beau livre de M. Corroyer. L'éminent architecte prépare une *Monographie archéologique* et une *Étude critique de l'architecture au Mont-Saint-Michel*, c'est-à-dire deux ouvrages de la plus grande portée et d'une nouveauté absolue, car, à ce point de vue, le terrain est vierge ; mais ces travaux s'adressant presque exclusivement aux hommes spéciaux, nous croyons que l'ouvrage qu'il vient de consacrer à ce monument sous le titre modeste de *Description du Mont-Saint-Michel* suffit amplement à tout ce que peuvent désirer savoir les curieux, les touristes et toutes les personnes qui ne font pas de l'architecture une étude spéciale. En effet, ce livre renferme, en outre de l'étude architectonique de l'abbaye et de ses abords, une notice historique, des notes sur l'ordre de Saint-Michel et un itinéraire, le tout appuyé de 132 dessins dans le texte et de quelques belles eaux-fortes de M. Gaucherel. Avec de pareils éléments venant développer une si belle thèse, il n'est pas étonnant que ce livre ait d'emblée conquis le succès qu'il mérite.

A. D.

LE CENTENAIRE DE RUBENS

—

Voilà trois siècles qu'est né Rubens, l'illustre maître flamand, « le plus lyrique de tous les peintres » comme disait Fromentin, dans ses *Maîtres d'autrefois*. La ville d'Anvers, qui a longtemps disputé à Cologne la gloire d'avoir vu naître Rubens, et qui aujourd'hui encore enlève à la petite ville de Spiegen, sa véritable patrie, l'honneur de célébrer son anniversaire, Anvers prépare à cette occasion des fêtes solennelles qui doivent commencer le 18 de ce mois.

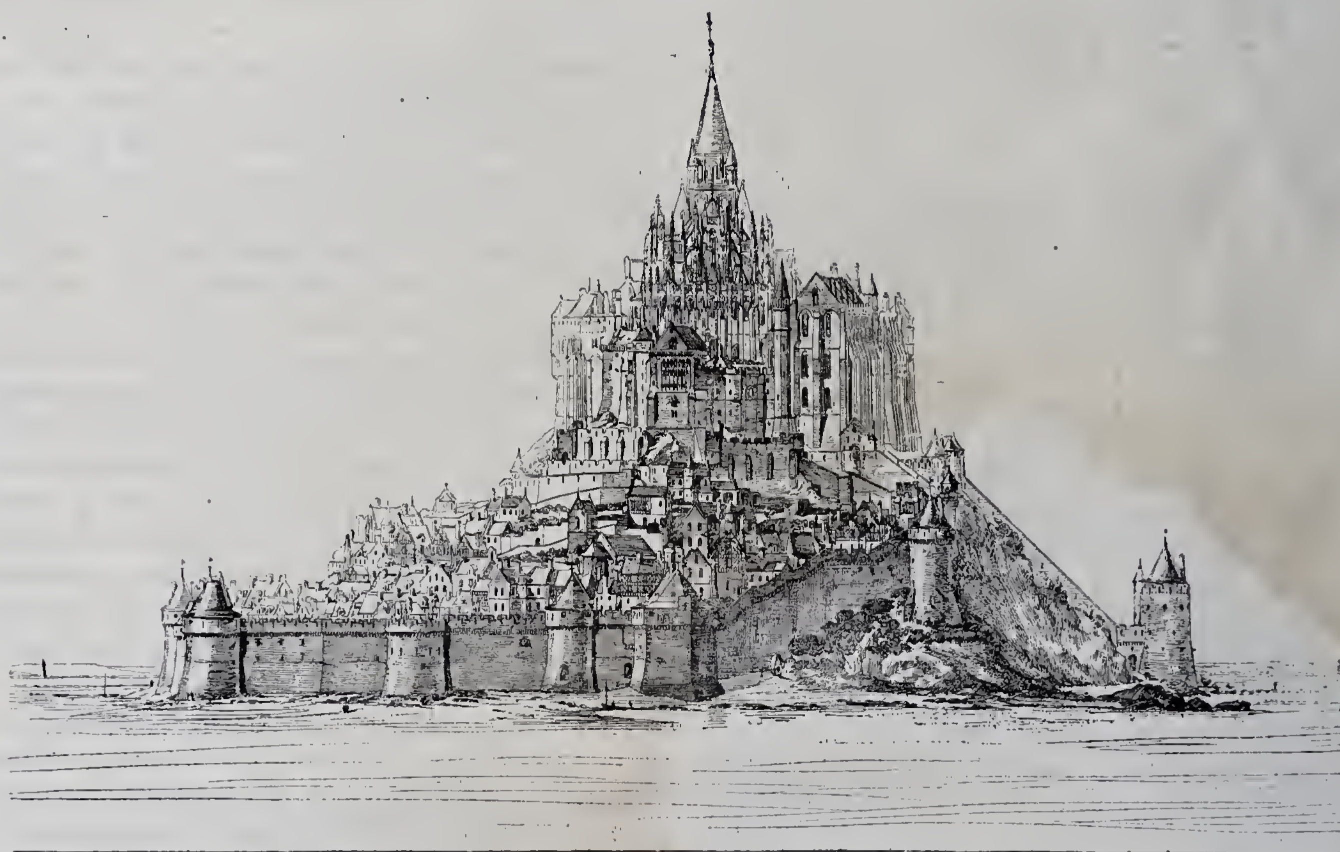
Plusieurs journaux ont annoncé qu'Anvers organisait pour ces fêtes une exposition générale des œuvres de Rubens. C'est là une grosse erreur. Réunir d'un seul coup, et dans une seule ville, les œuvres du grand peintre est malheureusement impossible. Ce projet, ou plutôt ce rêve, avait été conçu l'année dernière et avait pris même assez de consistance pour que le roi de Belgique et les commissions compétentes étudiassent sérieusement les conditions nécessaires pour l'exécuter. Je me rappelle encore quelle émotion profonde produisit cette nouvelle dans le monde des arts, au mois de février 1876. C'est le *Journal de Liége* qui en avait eu la primeur. La chose avait d'abord paru impossible ; mais c'est une habitude du public, quand une entreprise séduisante lui est proposée, de se griser aussitôt d'enthousiasme et de ne plus voir que réussite glorieuse là où il n'y a que difficultés insurmontables. Tout devait donc être arrangé pour le mieux dans cette grande, dans cette gigantesque entreprise, dont le succès rejaillirait sur la Belgique.

Les journaux énuméraient les impossibilités matérielles qui empêcheraient de la réaliser, et tout aussitôt, avec une sagacité merveilleuse, anéantissaient les impossibilités. D'abord, disaient-ils, les gouvernements étrangers approuvaient le projet. Déjà M. le marquis de Chennevières avait, assurait-on, adressé une lettre pleine de promesses à la commission d'initiative de l'œuvre. Évidemment le directeur des beaux-arts de France aurait des imitateurs à Londres, à Munich, à Saint-Pétersbourg, à Vienne, à Florence, à Madrid, dans toutes les localités de la Belgique ou de l'étranger où l'on aurait trouvé un Rubens. Une fois les 1,500 ou 2,000 tableaux de Rubens réunis à Anvers, le reste irait de soi. On aurait peut-être quelque peine à trouver un local pour loger tant de toiles. Mais baste ! on aurait bientôt fait de couvrir la place Verte et de les ranger autour de la statue de bronze du grand artiste.

Un autre obstacle était de transporter jusqu'à destination les chefs-d'œuvre du maître. Mais on le résolut aisément en disant qu'il serait très-facile d'organiser pour ces voyages des trains spéciaux, comme ceux que l'on réserve aux souverains et que l'on fait précéder d'une locomotive envoyée en éclaireur. Que tout devient facile quand l'imagination s'exalte ! La question d'argent même serait ac-

cessoire. Le monde entier n'accourrait-il pas à Anvers pour voir une exposition pareille et n'aurait-on pas la certitude de réaliser des bénéfices énormes? Quant aux assurances, ne pourrait-on s'en dispenser? Un Rubens perdu ne se remplace pas comme une maison brûlée, et, fût-il assuré au double de sa valeur marchande, la compensation serait mince pour le perdant.

Toutes ces choses étaient dites très-sérieusement, par un public enthousiasmé. Bientôt une douche d'eau froide, sous la forme d'un feuilleton de *l'Indépendance belge*, tomba sur cette belle flamme. Dans un remarquable article, plein de mesure, de bon sens et de raison, M. Édouard Fétis démontra l'impossibilité absolue de l'entreprise. Il fit comprendre qu'aucun gouvernement étranger ne consentirait à faire courir à des tableaux d'un prix inestimable des chances de perte ou de détérioration. Il expliqua que la commission du musée de Bruxelles même, dont il faisait partie, s'opposerait de toutes ses forces au déplacement des grandes toiles de Rubens, quelque désir qu'elle eût de faire plaisir à Anvers. Enfin il ajouta que les Anversois auraient tort de se plaindre des refus opposés, bien à regret, à leurs



VUE GÉNÉRALE DE LA FAÇADE EST DU MONT SAINT-MICHEL (RESTAURATION).

Dessin de M Ed. Corroyer.

sollicitations : « De quoi s'agit-il? D'honorer la mémoire de Rubens. Le peut-on faire mieux qu'en conservant les productions de ce puissant génie avec un soin pieux et jaloux? »

Le grand projet d'Anvers s'évanouit. On ne parla plus d'une exposition générale des œuvres de Rubens, mais on résolut de célébrer le trois-centième anniversaire du peintre par des fêtes littéraires. Le conseil communal de la ville ouvrit un concours pour une *Histoire de l'École anversoise de peinture*, en offrant un prix de 3,000 francs. Malheureusement la langue néerlandaise a été imposée aux concurrents. En outre, l'administration communale a convié les étrangers à un congrès dans lequel doivent être débattues d'importantes questions artistiques.

Ainsi que nous le disions en commençant, c'est le samedi 18 août que commenceront les fêtes d'Anvers, et le 20 que l'on ouvrira le congrès. Nous ne saurions trop insister pour que la France soit dignement représentée dans une assemblée appelée à donner son avis sur un programme qui embrasse presque tous les intérêts de l'art. Un grand nombre de ces intérêts sont en souffrance, et tandis que nos voisins, les Anglais, par exemple, étudient chaque jour les moyens de les satisfaire, il ne faut pas que nous, Français, restions, avec une confiance présomptueuse, à l'écart des efforts faits par les étrangers. L'indolence ou la présomption annulent souvent les meilleurs dons naturels.

V. Ch.

VARIÉTÉS

—

LES AMATEURS D'AUTREFOIS

Le goût des choses rares et belles — sans rappeler que les objets précieux constituaient la fortune effective des premiers conquérants nomades — s'est affirmé dès les premiers temps historiques dans notre pays. Les chroniqueurs, Grégoire de Tours en tête, nous en fournissent mille preuves. Les relations entre les peuples les plus éloignés étaient bien plus étroites que nous ne le supposons, et l'on rencontre la mention d'objets qui ne pouvaient provenir que de l'extrême Orient. Les inventaires royaux des XIIe, XIIIe, XIVe et XVe siècles, publiés dans ces dernières années par les élèves de l'École des chartes, ou antérieurement par Léon de Laborde, sont des sources d'information qui projettent — par induction — les jours les plus intéressants sur les occupations, les passions intimes, les études esthétiques des hautes classes et de l'Église.

Nous entrons de plain-pied dans un livre récemment publié sur les amateurs du XVIIe et du XVIIIe siècle [1]. M. L. Clément de Ris l'avait donné en monographies isolées. Quoique — par un respect exagéré pour les qualités de son style — il n'ait point consenti à remanier ces études, elles sont très-suffisamment informées et offrent, par leur réunion, une vue d'ensemble sur les bibliophiles, les amateurs de tableaux, d'estampes, de dessins, de médailles, d'antiques, dont les dépouilles sont le point de départ de nos collections nationales. On ne savait sur la vie de beaucoup d'entre eux que ce qu'en ont dit les catalogues de ventes.



RUE DE LA VILLE AU MONT SAINT-MICHEL.

C'est le Lyonnais Jean Grolier (1479-1565), qui fut fermier général, un peu ministre des finances sous Charles IX, et qui fit habiller magnifiquement les exemplaires de choix de son immense bibliothèque ; c'est le Parisien Jacques-Auguste de Thou, magistrat, historien, bibliophile émérite ; Claude Maugis, abbé de Saint-Ambroise, qui négocia avec Rubens la décoration pompeuse de la galerie consacrée à l'histoire de Marie de Médicis ; le cardinal Mazarin, un des plus furieux collectionneurs que l'on ait connus et à qui Brienne entendit murmurer ces regrets déchirants au moment où la mort commençait à le tirer par la manche : « Il faut quitter tout cela!... Et encore cela !... Je ne verrai plus ces choses-là où je vais!... » ; c'est le Tourangeau Michel de Marolles, dont les immenses collections de gravures furent le premier fonds de notre cabinet des estampes ; l'Allemand Évrard Jabach, banquier puissant, puis ruiné, auquel le Louvre doit quelques-uns de ses plus beaux morceaux, ses Corréges, son Giorgione, ses Titiens, un de ses Léonards et plus de 5,500 dessins ; c'est la comtesse de Verrue, favorite de Victor-Amédée de Savoie, dont la vie fut un roman de cour, qu'on appelait *la Dame de volupté* et qui laissa à son amant de cœur, le comte de Lassay, une galerie qui vaudrait aujourd'hui plusieurs millions, composée particulièrement de Flamands et de Français. Le Toulousain Pierre Crozat, banquier, posséda la plus riche collection qu'ait jamais réunie un particulier : dix-huit mille dessins, quatre cents tableaux et sculptures, des bronzes, des livres, des pierres gravées, des porcelaines de la Chine, des laques du Japon et jusqu'à de ces faïences d'Italie que nos curieux croyaient avoir découvertes. Il rangea ces trésors dans un magnifique hôtel circonscrit par l'enlacement actuel des rues Richelieu, Saint-Marc, Feydeau, Marivaux, de la rue de Ménars au boulevard des Italiens. Il faisait des pensions aux artistes ou hébergeait Watteau ou

1. *Les Amateurs d'autrefois*, par L. Clément de Ris, conservateur du musée de Versailles, E. Plon, 1877. Un volume grand in-8°, orné de huit portraits.

la Rosalba Carriera; il avait dans le savant Mariette une sorte de surintendant de ses plaisirs intellectuels et de ses bâtiments. Le Marseillais Antoine de la Roque, directeur du *Mercure de France*, fut l'un des intimes de ce Watteau, dont l'œuvre ne chante que la tendre quiétude des sens et de l'esprit, et qui fut un mélancolique incurable. Léon de Médaillen de Lesparre, comte de Lassay, dut à d'autres avantages qu'à « son visage de singe », comme disait Saint-Simon, la succession dont nous parlons plus haut : il avait été d'abord l'amant avoué, public, de la duchesse de Bourbon, avant la mort de Louis XIV, « qui ne laissa pas de le voir, mais qui, dans ses fins, laissoit aller bien des choses, de peur de se fâcher et de se donner de la peine » ; le Louvre acquit à sa vente l'un des chefs-d'œuvre de Van-Dyck, le portrait de Charles Ier. Le comte de Caylus est le type de l'amateur érudit. C'est de ce moment que point la réaction pseudo-classique contre le génie purement français dans la peinture, dont Vien fut le champion, qui atteignit son apogée dans l'atelier de David, et que les néo-Grecs, de nos jours, ont enterré sous le ridicule. Caylus fit déposer ses restes dans un sarcophage de granit rouge, qui décora, jusqu'en 1793, l'église de Saint-Germain, et qui, actuellement, décore plus utilement notre musée des antiques, au Louvre. Ce sarcophage, dont Caylus avait préalablement essayé l'effet dans son jardin, et qui, sous sa seconde destination, eut le privilége de faire infiniment rire les Parisiens, inspira à Diderot cette rude épigramme :

Ci-gît un antiquaire acariâtre et brusque.
Ah! qu'il est bien logé dans cette cruche étrusque!

Jean de Julienne, propriétaire des manufactures de draps fins et écarlates des Gobelins, fut un amateur délicat, et nous lui devons ces deux volumes de fac-simile en eau-forte des dessins de son ami Watteau, qui sont comme le testament de ce grand maître. La vente de sa collection eut lieu dans le salon carré du Louvre, « les objets précieux qu'elle renferme, ainsi que l'écrivait officiellement M. Angivilliers, ne pouvant être exposés d'une façon trop avantageuse et dans un lieu trop commode pour les amateurs ». Cette vente fut confiée à deux excellents experts, Pierre Rémy et F. Julliot, et produisit 392,000 livres, c'est-à-dire plus de 1,200,000 francs de monnaie actuelle. Son vaste hôtel, situé sur les bords de la Bièvre, était décoré des plus rares curiosités et même d'armures. Notons au passage que les catalogues des grandes collections de ce temps contiennent souvent la mention de cabinets de physique et de mécanique. La passion pour la conchyologie, aujourd'hui totalement épuisée, montre aussi le mouvement qui porte les esprits vers la science à partir du milieu du XVIIIe siècle.

P.-J. Mariette, simple plébéien, domine tout ce groupe par la lucidité de son jugement, la finesse impartiale de ses acquisitions, ses aptitudes au travail, sa science des notes et du classement. Les dessins qu'il a marqués de ses initiales, serti dans ses montures, sont l'honneur de nos cabinets. Marchand et imprimeur de gravures, il sut se conquérir, dans une société faite de classes qui ne pouvaient se confondre, les amitiés les plus solides. C'est un Parisien des plus exquis et des mieux réussis. Son esprit était aussi incisif que son admiration pour toutes les supériorités était franche. Il avait, — ce qui est le plus rare, — au même degré, le sens des choses anciennes et des choses modernes. Le manuscrit de son *Abecedario*, qui fut retiré de la vente par sa famille, légué au cabinet des estampes, et qui a été imprimé de nos jours par M. Anatole de Montaiglon, suffirait à prouver quels matériaux de choix les curieux de cette trempe apportent aux historiens.

A. Blondel de Gagny, P. Randon de Boisset, L. de La Live de Jully étaient des gens du monde, fils d'une race qui n'eut point les traits âpres de ces spéculateurs sans patente qu'ont fait germer les mœurs du dernier régime. Les ventes qui suivirent leur mort servent à répondre au reproche, que l'on a adressé à notre législation sur l'héritage, de provoquer périodiquement la dispersion de séries lentement formées. L'Angleterre seule, par les majorats strictement maintenus dans son aristocratie, a pu, dans une certaine mesure, voir se transmettre de génération en génération certaines grandes galeries. Mais l'observation n'en doit être prise en considération par l'État que pour l'engager à immobiliser le plus possible d'objets supérieurs dans nos collections nationales.

Ph. Burty.

UNE EXCURSION A POMPÉI

J'ai entendu dire que c'est une profanation d'aller à Pompéi en chemin de fer et d'y entrer par un « tourniquet ». Je dois dire que, si je ne partage pas cette opinion, ce n'est pas par dédain des attraits pittoresques et poétiques qui peuvent charmer un voyage, mais bien au contraire à cause de souvenirs très-désagréables et très-pénibles que m'avait laissés une pareille excursion faite autrefois sous le gouvernement du roi de Naples.

Pour être sincère, il sera bon d'avouer tout d'abord que cette admirable côte qui, du quai de Sainte-Lucie ou de la Marinella, prend à chaque heure du jour des aspects si variés, et qui semble vous appeler par un mirage féerique, perd beaucoup de sa grâce quand on l'approche et qu'on en suit tous les contours. Cette route poudreuse, bordée, des deux côtés, de maisons délabrées et de cabarets sordides, peuplée de mendiants et d'estropiés, répond difficilement aux noms classiques de Portici, d'Herculanum, de Torre del Greco et de Resina. Les beaux jardins d'orangers et de myrtes qui entourent les villas et les couvents sont masqués par des murs d'une hauteur démesurée, plaqués de poussière ou blanchis à la chaux; et de fortes grilles en défendent

partout l'entrée. L'habitude du vol et de la rapine, très-ancrée dans la population de Naples, n'a jamais permis aux propriétaires de laisser leurs portes ouvertes, comme le faisaient naguère encore les habitants des maisons de campagne aux environs de Florence.

Le voyage en voiture (ne vous flattez plus de le faire en *coricolo :* ce véhicule n'existe plus) est donc assez maussade. Après l'avoir essayé ainsi une première fois, vous ne serez pas fâché de retrouver le prosaïque wagon qui vous transportera à la porte Marine, en la colonie *Veneria Cornelia*, en vingt petites minutes.

Ah! si vous avez vos jambes de vingt ans, une santé vigoureuse et l'amour des beaux paysages, levez-vous avant le soleil et, prenant à mi-côte du Vésuve, traversez toutes les coulées de lave qui depuis l'année 1767 ont créé autour du volcan une infinité de petites vallées pittoresques et fertiles, et longeant les bois des *Tre Case* et le *Bosco Reale*, vous déboucherez au-dessus de Pompéi et vous y entrerez par la porte de Nola. C'est certainement une des plus plaisantes manières de faire le voyage, et je la conseillerai aux rares jeunes gens qui entreprennent aujourd'hui un voyage à pied.

Quant au tourniquet, je le bénis et le vénère. Si vous saviez ce qu'était Pompéi avant l'établissement de cette manivelle bienfaisante! Un amas de nids peuplés de bandits, exploitant chaque mur, chaque pierre, chaque appentis. Les uns s'étaient emparés de la maison de Diomède et de la voie des Tombeaux; les autres recevaient une rétribution à la villa de Cicéron, au logement des Vestales ou au Labyrinthe. Le forum, les bains publics, les temples de Jupiter, de la Fortune et de Mercure, celui d'Auguste et les Thermes étaient gardés par une autre troupe de collecteurs. D'autres venaient vous chercher par les rues et vous entraînaient, de gré ou de force, à l'autre extrémité de l'enceinte, parmi les tas de cendres et de débris, au milieu des cris, des huées, vers l'amphithéâtre où vous arriviez couvert de poussière et de sueur, et prenant en haine les monuments, les ruines, les peintures et les fouilles. Il régnait alors un genre de spéculation tout particulier, s'adressant surtout aux Anglais venus en équipage. Il consistait à pratiquer des fouilles dites *Scavi a posta*, c'est-à-dire faites pour le visiteur en sa présence. On a toléré ce genre de fraude jusqu'à ce que l'abus seul en ait fait justice. Un gamin enfouissait sous la cendre un faux bronze antique ou une terre cuite contestée, et, sur-le-champ, d'autres gamins, se mettant à genoux, grattaient le sol de leurs pattes de devant et ne tardaient pas à en retirer triomphalement le joyau convoité. J'ai eu le bonheur d'être le témoin d'un acte de patience admirable et d'héroïque sang-froid de la part d'un gentleman auquel un pareil hommage avait été adressé.

Durant l'opération de la fouille, il attendit avec un flegme imperturbable; puis, quand l'objet cherché parut au jour, profitant de la position du travailleur zélé, il lui envoya le plus beau coup de semelle qui ait été donné chez les professeurs de savate. Le jeune *birbante* alla rouler dans le *lapillo*, aux rires et aux cris de joie de ses propres camarades. Quant au gentleman, il leur tourna le dos tranquillement et continua sa visite.

Les artistes qui voulaient travailler dans Pompéi, soit pour étudier ou mesurer les édifices, soit pour en copier les peintures, étaient naturellement soumis aux mêmes persécutions. Un permis accordé par l'autorité supérieure ne suffisait pas: il fallait encore compter avec cette *administration* en sous-ordre dont le personnel était composé de voleurs et de mendiants. Je connais un architecte qui n'avait obtenu de tranquillité dans son travail qu'en rétribuant un gardien.

Aujourd'hui, le tourniquet vous garantit de toutes ces avanies. Moyennant deux francs, vous êtes le maître de Pompéi pour toute une journée si vous en avez le loisir ou la curiosité; et, si vos goûts ou votre profession vous portent au travail, vous obtenez facilement une permission qui vous dispense de la rétribution de l'entrée et vous donne le champ libre par toute la ville, dans le calme le plus parfait.

Chaque visiteur ou chaque groupe de visiteurs est accompagné d'un ancien soldat poli et discret qui sert de guide au moins pour l'ordre à suivre et la direction à prendre. Le plus grand silence, la plus minutieuse propreté règnent partout, et chacun peut admirer à son aise le curieux et charmant tableau qu'offre Pompéi uni à son cadre magnifique. Celui-ci n'a guère changé depuis Pline, au moins au point de vue où nous nous trouvons : la mer, le Vésuve, Caprée, Misène.

AD. VIOLLET-LE-DUC.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

La Bibliothèque nationale

De nouvelles études viennent d'être faites aux ministères de l'instruction publique et des travaux publics afin de compléter l'isolement de la Bibliothèque nationale et de soustraire ainsi ce magnifique établissement au danger d'incendie dont il est depuis trop longtemps menacé.

Sur un long espace, la Bibliothèque n'est en effet séparée que par un simple mur mitoyen de maisons particulières dont plusieurs sont remplies de matières inflammables, et dans lesquelles des feux de cheminée se sont déclarés plus d'une fois. Les cuisines d'un hôtel meublé sont adossées à un mur dont la solidité est contestée, et qui est en contact immédiat avec les bureaux de l'administration, avec la galerie des estampes et l'un des combles des manuscrits.

Aussi ne peut-on s'empêcher de frémir à la pensée du désastre qu'occasionnerait un incendie dans cette Bibliothèque unique au monde. Tous les plans de reconstruction ont été d'ailleurs préparés avec la pensée qu'un jour on affecterait à la Bibliothèque tout le quadrilatère compris entre les rues Richelieu, Neuve-des-Petits-Champs, Vivienne et Colbert.

En attendant le vote des crédits nécessaires, on ferait

disparaître ce qui est une cause de danger immédiat, en expropriant un des immeubles de la rue Colbert dont le voisinage inspire le plus de craintes.

Ces agrandissements sont, au reste, indispensables. La salle publique est insuffisante en hiver. La section de géographie est abritée dans un couloir étroit, fort éloigné de la salle d'études; et, faute d'espace, une partie des collections géographiques a dû être empilée dans un comble. Dans le département des manuscrits, la salle d'études ne suffit plus; enfin le département des estampes ne pourra bientôt plus loger les pièces, les photographies qui lui arrivent chaque semaine par la voie du dépôt légal.

Les bâtiments actuels proviennent, en partie, de l'hôtel Mazarin et de l'hôtel de Nevers. C'est en 1624 que le cardinal Mazarin acheta, rue Neuve-des-Petits-Champs, l'hôtel que le président Tubeuf avait fait bâtir par Le Muet, au coin de la rue Vivienne, et auquel il avait réuni l'hôtel de Chivry, situé au coin de la rue Richelieu. Mazarin conserva les bâtiments de ces deux hôtels et fit construire les galeries qui encadrent la grande cour de la Bibliothèque.

Dans la galerie longeant la rue Richelieu, il disposa des écuries au rez-de-chaussée, et au premier étage une riche collection de tableaux et de meubles précieux. Dans la galerie du Nord, il installa sa bibliothèque particulière, composée de 40,000 volumes, bibliothèque qu'il ouvrit au public tous les jours, de huit heures du matin à cinq heures du soir. Le palais de Mazarin était décoré de peintures, par Romanelli et Grimaldi, dont il reste encore des parties assez considérables.

Après la mort du cardinal, le palais fut divisé en deux lots. L'ancien hôtel Tubeuf échut au duc de La Meilleraye et fut appelé hôtel Mazarin. Louis XIV l'acheta en 1719 et y plaça le siège de la Compagnie des Indes. Quelques années plus tard, on y installa aussi la Bourse, qui y demeura jusqu'au commencement de ce siècle. Sous l'Empire, cet hôtel fut affecté au service du Trésor. L'hôtel de Chivry et les constructions élevées sur la rue Richelieu devinrent la propriété du marquis de Mancini et prirent le nom d'hôtel de Nevers. Sous la Régence, on y établit la banque de Law. En 1721, le Régent acheta ces bâtiments pour y transférer la Bibliothèque royale.

A l'origine, cette Bibliothèque avait été placée par Charles V dans une tour du Louvre, qu'on appela dès lors *tour de la Librairie*. Ses successeurs augmentèrent cette collection, qui demeura leur propriété particulière et les suivit dans leurs résidences favorites. Henri IV la ramena de Fontainebleau où l'avait emportée François Ier, et la mit au collége de Clermont, rue Saint-Jacques, confisqué sur les jésuites.

Au retour de ceux-ci, la Bibliothèque fut transférée au couvent des Cordeliers, puis dans une maison dépendant de ce couvent, rue de la Harpe. En 1666, Colbert la fit transporter dans la rue Vivienne, où il avait acheté, pour la loger, deux maisons voisines de son propre hôtel.

Enfin, en 1721, le Régent fit, comme nous l'avons dit, l'acquisition de l'hôtel de Nevers, que la Bibliothèque n'a plus quitté; successivement même, toutes les parties de l'ancien palais Mazarin ont été mises au service de la Bibliothèque, qui se trouve aujourd'hui à l'étroit dans ce vaste espace. Cet établissement ne devint entièrement public qu'en 1737.

Aujourd'hui, grâce aux agrandissements projetés, des salles d'études pourront être ouvertes en même temps que des salles publiques dans chacun des quatre départements des imprimés, des manuscrits, des médailles, des estampes, des cartes et des plans, entre lesquels elle est partagée.



PONT FORTIFIÉ DANS LA COUR DE L'ÉGLISE (MONT-SAINT-MICHEL).

Le prix Chaudesaigues.

L'Académie des beaux-arts vient de fixer comme suit, pour cette année, les conditions du concours biennal du prix Chaudesaigues. Ce prix, d'une valeur de 2,000 fr., est décerné, après concours, à un jeune architecte français, pour le mettre à même de séjourner pendant deux ans en Italie, et d'y terminer ses études.

Le concours d'essai est fixé au vendredi 2 novembre. Exposition, le samedi 3 novembre.

Le jugement de ce concours se fera par l'Académie des beaux-arts, le lundi 5 novembre.

Les douze concurrents choisis entreront en loges pour le concours le 6 novembre, pour en sortir le samedi suivant, au soir.

Le jugement définitif aura lieu le mardi 10 novembre.

ENFANCE DE RUBENS

—

Les fêtes du troisième centenaire de Rubens, que l'on prépare à Anvers, donnent un intérêt d'actualité au morceau suivant, qui a d'ailleurs par lui-même un intérêt dramatique de premier ordre. Jamais peintre célèbre n'est venu au monde dans des conditions aussi malheureuses. Et cette tragique histoire, on l'a ignorée jusqu'au moment où les archives de la Haye en ont fourni toutes les preuves et tous les détails. Le récit que nous offrons à nos lecteurs est tiré d'un livre de M. Alfred Michiels, intitulé *Rubens et l'école d'Anvers*, qui sera publié prochainement avec l'appui et sous le patronage de la grande cité flamande. Ce volume, imprimé de la manière la plus élégante, est comme un salut aux nobles étrangers qu'elle convoque de tous les points du monde, pour glorifier avec elle un puissant génie.



PORTRAIT DE RUBENS
Gravure de Paul Pontius, d'après Van Dyck.

Le voyageur qui passe à Cologne dans la *Sternengasse*, ou rue des Étoiles, s'arrête devant une ancienne maison de modeste apparence, où deux inscriptions en lettres d'or brillent sur deux plaques de marbre noir. La première doit se traduire ainsi :

« Le 29 juin de l'année 1577, jour consacré aux apôtres Pierre et Paul, naquit dans cette maison et fut baptisé dans l'église de la paroisse

PIERRE-PAUL RUBENS.

« Il était le septième enfant de ses père et mère, qui ont habité vingt ans ce logis. Son père, le docteur Jean Rubens, avait été six ans échevin de la commune d'Anvers ; il se réfugia à Cologne pendant les guerres de religion, mourut dans cette ville en 1587, et fut enterré avec pompe dans l'église Saint-Pierre.

« Notre Pierre-Paul Rubens, l'Apelle germanique, voulait revoir sa cité natale avant sa mort et consacrer de ses propres mains à l'église où il avait reçu le baptême son excellent tableau représentant la crucifixion de saint Pierre, tableau que lui avait demandé le célèbre connaisseur Jaback, mais la mort le prévint, et il expira le 30 mai 1640 à Anvers, dans la soixante-quatrième année de son âge. »

De l'autre côté de la grande porte se trouve la seconde inscription, qui signifie :

« Dans cette maison chercha aussi un asile la reine de France

MARIE DE MÉDICIS,

veuve de Henri IV, mère de Louis XIII et de trois reines. Elle avait appelé d'Anvers, où il demeurait, notre Rubens, pour qu'il vînt tracer dans le palais du Luxembourg, à Paris, l'épopée de sa vie et de ses destins. Il en forma vingt et un tableaux[1]. Mais, persécutée par l'infortune, elle mourut à Cologne le 3 juillet 1642, âgée de soixante-huit ans, dans la même chambre où était né Rubens. Son cœur fut déposé dans notre cathédrale, devant la chapelle des mages; plus tard on transporta son corps sous les voûtes royales de Saint-Denis. Avant d'expirer, elle adressa des actions de grâce au Sénat et à la ville de Cologne, pour la liberté hospitalière dont elle avait joui, et accompagna ses remerciements de nobles dons que les violences révolutionnaires ont presque tous fait disparaître. »

Le bruit des voitures, dans cette rue étroite et populeuse, ne vous permet guère de vous abandonner à de longues réflexions. Le double monument commémoratif éveille pourtant de sérieuses pensées. Berceau d'un grand peintre, qui n'y avait cependant pas vu le jour, dernier asile d'une grande reine, l'habitation réclame tout votre intérêt. Là le plus célèbre artiste de la Flandre a bégayé ses premières paroles; là est morte la femme de Henri IV et la mère de Louis XIII. Née parmi les splendeurs du pouvoir, sous le beau ciel qui avait éclairé ses aïeux, elle expira tristement, loin de son pays et du royaume qui l'avait adoptée. Venu au monde sur la terre de l'exil, pendant les orages d'une violente guerre intestine, Rubens termina glorieusement ses jours parmi ses compatriotes. La fille des Médicis a obtenu dans sa prospérité plus d'hommages que le peintre; le peintre, à son tour, l'éclipse dans le tombeau. Le malheur l'avait dépouillée de ses grandeurs avant la fin de sa vie, et la mort compléta l'œuvre de l'infortune. L'artiste a maintenant une cour d'admirateurs : son génie était comme ces arbres que l'automne seule pare de toute leur beauté.

Les tables commémoratives et les réflexions qu'elles suggèrent n'ont qu'un défaut : celui d'être inexactes sur un point. L'auteur de la *Descente de croix* n'est pas né à Cologne, n'a pas reçu le baptême dans l'église que l'on indique; il avait un an déjà, lorsque sa mère, le tenant contre son sein, franchit pour la première fois le seuil de la maison où il devait passer toute son enfance. Des documents nouveaux, des papiers authentiques ont mis ce fait hors de doute. Il est singulier que M. Walraf, auteur des inscriptions, ait désigné jusqu'à la chambre dans laquelle l'artiste serait venu au monde, pour flatter l'orgueil germanique. Son père et sa mère, réfugiés d'abord à Cologne, avaient depuis longtemps quitté la ville et en étaient bien loin au moment de sa naissance. Nous raconterons plus bas cet épisode, d'après les textes publiés par M. Bakhuizen van den Brink[1].

La maison où la famille proscrite trouva la paix bannie d'Anvers n'a que six fenêtres de front et une porte cochère donnant sous un péristyle. Depuis longtemps elle abrite les ballots et les caisses d'un marchand de denrées coloniales. Aussi une odeur de poivre et de cannelle vous monte au nez dès qu'on approche pour saisir le marteau. Le négociant vint m'ouvrir lui-même. C'était un homme petit, frêle et austère, qui me demanda d'une façon peu engageante ce que je voulais.

— Je voudrais, lui dis-je, visiter l'ancienne demeure de Rubens.

— D'où venez-vous?

La question me sembla bizarre ; je répondis néanmoins :

— De Bruxelles.

— Et vous n'êtes pas Anglais?

— Je ne crois point l'avoir jamais été.

— Vous occupez-vous de peinture?

— J'écris l'histoire des peintres flamands et hollandais.

— Entrez alors, mon cher monsieur, et ne vous formalisez pas de l'interrogatoire que vous venez de subir. Ah ! si vous saviez ce que c'est que les touristes d'Angleterre ! Si vous saviez le temps qu'ils m'ont fait perdre et l'ennui qu'ils m'ont causé ! Il m'a fallu prendre la résolution de n'en admettre aucun. Ils

1. Ces tableaux sont au Louvre.

1. Voyez son livre intitulé *le Mariage de Guillaume d'Orange avec Anne de Saxe, soumis à un examen critique et historique.* (Amsterdam, juin 1853, en hollandais.)

grattaient mes murailles, déchiraient mon papier, tailladaient mes boiseries, coupaient mes rideaux, sous prétexte d'emporter des souvenirs du grand homme. Ils voulaient quelques grains de poussière, quelques morceaux d'étoffe pour augmenter leurs collections. Et puis c'étaient des remarques! J'en souriais parfois, mais le plus souvent je me donnais au diable. Si bien que j'ai fini par exclure les badauds de toutes les nations.

— Je vous remercie donc de la faveur que vous m'accordez.

— Laissons les compliments et suivez-moi.

Nous entrâmes dans une chambre basse, ayant jour sur la rue, où se tenait d'habitude la reine exilée. C'est tout ce qu'on peut voir de plus bourgeois. On monte au premier étage par un de ces grands escaliers à rampe massive, dont l'emplacement formerait une belle salle. La pièce où l'on a fait jusqu'ici naître Rubens, qui a entendu les derniers gémissements de la princesse agonisante, n'offre rien d'extraordinaire : tout y est moderne et trivial.

Par la fenêtre seulement, on aperçoit les restes d'une ancienne chapelle, où le grand homme futur a dû s'agenouiller bien des fois, pendant que la petite cloche annonçait l'heure de la prière, une de ces cloches harmonieuses comme ne savent plus en couler nos fondeurs. La chambre n'a pas gardé un seul vestige de la reine ou de la famille anversoise. Jetant à la hâte un coup d'œil sur l'ameublement vulgaire, je descendis au jardin. C'est un enclos sans arbres, qu'environnent de laides masures, noircies par le travail et l'indigence. Quelques poiriers allongeaient leurs bras chétifs contre les murailles de l'enceinte; le chou domestique, la salutaire oseille, l'élégante bourrache et le thym parfumé croissaient dans les plates-bandes ou formaient des bordures. L'histoire ne trouvait pas une fleur à cueillir au milieu de ces plantes potagères et officinales. Je saluai le *colonial wxaren handler*, autrement dit l'épicier en gros, et me retirai. Je n'étais pas fort content, mais j'avais vu la première habitation de Rubens, j'avais accompli mon devoir de critique et d'investigateur.

Le licencié Michel, dans son étrange et curieuse histoire de Rubens, a voulu lui assigner une origine noble et lointaine. Il le fait descendre d'une famille de Styrie : le grand-père de l'artiste serait venu s'établir dans les Pays-Bas, à la suite de Charles-Quint et après le sacre de l'empereur. La plupart des biographes ont reproduit cette invention. Les hommes ont en général une idée si fausse de la vraie grandeur que, là où elle se trouve, ils cherchent à l'affubler d'une pompe inutile. Le génie les touche peu, s'il n'est revêtu d'un manteau d'histrion. Mais les archives d'Anvers contiennent la généalogie de Rubens, et elle a été publiée par l'archiviste. Elle remonte jusqu'à l'année 1350; ce fut alors que naquit maître Arnould Rubens, tanneur de son métier, lequel acheta, en 1396, le dernier jour du mois d'août, une maison avec son jardin, situés dans la rue de l'Hôpital. Tous ses descendants furent tanneurs comme lui, ou droguistes et épiciers. Le célèbre peintre appartenait donc à cette forte race populaire qui, en Belgique plus que partout ailleurs, compose la substance et la moelle de la nation. Le premier Rubens, élevé pour une autre carrière que l'industrie, fut le père même de notre artiste. L'aïeul de ce dernier, qu'on représente comme un noble Styrien, n'avait d'autre arme que le pilon, d'autre fief que sa boutique exhalant de vives senteurs. Voyant, selon toute apparence, prospérer son commerce, il réserva son fils à de plus hautes destinées. Il voulut qu'il apprît les langues savantes, l'histoire, la dialectique, et, lorsqu'il eut vingt-quatre ans, le fit partir pour l'Italie. Jean Rubens y demeura sept années, pendant lesquelles il obtint le bonnet de docteur en droit civil et canon, au collége de la Sapienza, à Rome. La grandeur des souvenirs, le luxe pontifical, les merveilles de la sculpture, de la peinture, et la science des jurisconsultes, se réunissaient alors pour attirer dans la ville éternelle et dans toute la Péninsule les blondes populations du Nord. En 1561, le voyageur regagna sa patrie, au moment où Philippe II armait de sa puissance le cardinal de Granvelle; peu de temps après son retour, il épousa une jeune fille de bonne maison, Marie Pypelincx. Ils furent heureux ensemble, et l'estime dont ils jouissaient accrut leur satisfaction. Le 7 mai 1562, Jean fut promu au grade d'échevin, place à laquelle les affections communales des Pays-Bas donnent une sérieuse importance.

Mais bientôt éclatèrent les longs troubles qui devaient exténuer les provinces belges et enfanter, parmi les pleurs et les convulsions, la glorieuse République batave. Dès l'année suivante, Guillaume le Taciturne, les comtes d'Egmont et de Hornes firent un pacte libérateur, auquel refusèrent de souscrire les ducs d'Arschoot et d'Aremberg. Puis vinrent ces commotions profondes où la Néerlande se sentait mourir, cette guerre cruelle où Philippe II joua si obstinément et si maladroitement la fortune de l'Espagne. Anvers, qui était alors la ville la plus riche des Pays-Bas, Anvers souffrait surtout de l'interruption de la paix. Les vaisseaux abandonnaient son port, ses fabriques tombaient dans une ruineuse langueur, et les soldats espagnols se montraient en plus grand nombre à ses foires que les marchands étrangers. Le bourgmestre Van Straelen, homme courageux, ardent patriote, fomentait la sédition; plein de haine pour les oppresseurs, il augmentait le désastre, espérant briser la tyrannie. On sait à quelles fureurs se livrèrent les iconoclastes, dans une nuit du mois d'août 1566 : la cathédrale et toutes les églises suffragantes brillaient, aux dernières lueurs du jour, comme de véritables musées d'orfèvrerie, de sculpture et de peinture; quand le soleil se leva, ses rayons, traversant les fenêtres vides, n'éclairèrent que des enceintes nues, où gisaient pêle-mêle les plus précieux débris.

Alfred Michiels.

(*A suivre.*)

L'an dernier, à la naissance des *Beaux-Arts*, nous avons consacré une longue étude (n° 1 et suivants) à

l'illustre artiste dont la Belgique honore en ce moment la mémoire, et nous avons donné plusieurs gravures d'après quelques-unes de ses œuvres. Nous nous bornerons aujourd'hui à l'intéressante étude qu'on vient de lire et qui, jointe à de nouvelles gravures d'après le maître, constituera la part que ce journal devait prendre à l'importante solennité qui se prépare.

Le portrait de Rubens que nous avons publié l'an dernier était la reproduction d'une gravure d'Audran d'après un tableau de Van Dyck. Voici un second portrait de Rubens, dû également au pinceau du plus glorieux de ses élèves, et dont la gravure, par Paul Pontius, est la plus estimée que l'on connaisse.

A. de L.



MARIE DE MÉDICIS, PAR RUBENS

(Collection La Caze, au Louvre.)

LES CONCOURS DU CONSERVATOIRE

—

Dernièrement se sont terminés les concours publics du Conservatoire, qui ont duré toute une semaine.

Les mêmes réformes sont réclamées chaque année et trouvent toujours sourde l'administration, qui s'endort sur les lauriers qu'elle distribue ; on trouve à juste titre que, puisque la majorité des élèves du Conservatoire se destine aux scènes ou aux orchestres de nos théâtres, on pourrait faire coïncider leurs vacances avec celles de ces mêmes théâtres, et les faire rentrer quand ceux-ci rouvrent leurs portes. On y gagnerait de voir avancer ces concours publics et caniculaires qui sont pour tout le monde un supplice auprès duquel Guatimozin eût pu se croire sur un lit de roses ; mais non, la coutume

veut que l'on fasse mijoter au soleil de juillet ces pauvres élèves, avant de les servir chauds au public, et l'on nous convie à les entendre dans le bain-marie du Conservatoire, dont le plafond vitré de serre-chaude met les cervelles en ébullition. Autre abus : on offre à un public avide de les entendre des clarinettes, des basses et des trombones pour lesquels les plus étranges musiques ont été écrites, et l'on juge à huis clos l'orgue, ce merveilleux instrument qui a inspiré les plus grands maîtres; pourquoi priver les jeunes virtuoses organistes de ces triomphes encourageants? Est-ce un vent de discorde qui souffle dans les tuyaux de cet instrument? On le croirait.

Chaque année, on voit encore au concours de piano le professeur escorter son élève comme un cornac son phénomène, s'asseoir à ses côtés, lui souffler les nuances, lui battre la mesure sur la jambe, lui insinuer les mouvements. Ce n'est peut-être qu'un trouble pour l'élève, cela modifie singulièrement la spontanéité de son jeu, et cela fait jouer au professeur un rôle qui est quelque peu ridicule; mais cela est ainsi, parce que la sainte Routine le veut, et que l'on ne saurait contrarier cette vénérable personne.

ÉTUDES DE PAYSAGES



Fac-simile d'une eau-forte de Veyrotter (xviie siècle).

Pour les concours de violon, on voit les mêmes morceaux reparaître, tournant dans le cercle restreint des mêmes compositeurs; ce que les compositeurs modernes ont écrit est regardé comme non avenu; on dirait qu'il ne s'est rien écrit pour cet instrument depuis Rode, Viotti ou Baillot. Certes, ces maîtres vénérés ont été d'incomparables précurseurs des écoles de violon; mais la virtuosité a pris depuis un merveilleux essor, et l'on voudrait voir, après avoir dit un concerto de l'un de ces classiques, un élève attaquer quelque morceau de Vieuxtemps, de Paganini, de Joachim, pour juger réellement de sa force. Pourtant, cette année, une quasi-réforme s'est faite dans les concours de piano : on y a introduit du Schumann, le loup est entré dans la bergerie. Est-ce un premier signal? Est-ce le premier coup de pioche donné dans l'édifice vermoulu de la routine? Espérons-le; comptons sur la bonne volonté de M. Ambroise Thomas, à qui l'on doit déjà d'heureuses innovations, et laissons faire le temps, qui est un de ses collaborateurs, peu actif, il est vrai, mais très-prudent.

Les concours de chant d'opéra et d'opéra-comique ont révélé trois sujets intéressants : Mlle Richard et MM. Sellier et Talazac, un mezzo-soprano dramatique et deux ténors solidement forgés. Mlle Richard est réclamée par l'Opéra; elle s'y fera sa place, et les succès retentissants achèveront ce que les sérieuses études que Roger a dirigées ont commencé; ils lui donneront la confiance en elle et l'autorité. L'artiste saura s'imposer; l'on peut tout attendre de sa généreuse voix, de sa nature impressionnable et vibrante, de son intelligence toujours éveillée, et de cette force de volonté qui fait qu'à dix-neuf ans à

peine elle a conquis la plus haute récompense que l'École puisse donner.

M. Sellier va suivre à l'Opéra cette élève et y occuper du premier bond les premiers emplois; sera-ce un artiste? Nous en doutons encore, car nous n'avons assisté jusqu'ici qu'à un travail analogue à celui que subit le diamant lorsqu'on en dégage les scories et les impuretés; maintenant il est pur, il reste à le tailler encore. Rarement nous avons entendu plus franc organe, payant comptant de meilleure grâce. On sait que devant la table du jury des concours est fixé un énorme diapason; il n'y a pas encore un an, quand concourut M. Sellier, ce diapason semblait tourner vers le chanteur ses deux bras suppliants pour lui demander grâce. « Grâce pour moi-même, pour toi-même! » L'élève restait sourd, et les notes les plus meurtrièrement fausses se disputaient au passage du gosier et faisaient irruption avec un fracas inquiétant.. N'est-ce point déjà un surprenant résultat que de voir, en une année, ce massacreur d'intonation revenu au juste sentiment de la note écrite? Comme un instinct dramatique se laisse deviner derrière la gaucherie de ces gestes et l'embarras de cette démarche, il se lit presque sur sa figure ouverte et expressive, qui sait déjà (nous l'avons vu dans le grand air de *Guillaume Tell*) traduire les sentiments douloureux et les élans patriotiques. L'enveloppe est épaisse encore, mais une plus rude écorce a été enlevée, lorsqu'on a pu rendre à cet élève la faculté de reconnaître un son d'un autre. On peut donc espérer et compter que l'Opéra a trouvé peut-être enfin le ténor après lequel il court depuis tant d'années.

M. Talazac, sans avoir les mêmes qualités brillantes, a plus d'acquis, plus de sûreté; on sent un musicien déjà fait et maître de son organe; mais aussi lui croyons-nous des destinées plus effacées que celles que nous entrevoyons pour celui qui a partagé avec lui les prix de chant et d'opéra. Il rendra de grands services au théâtre qui se l'attachera; nous nous trompons fort, ou il ne dépassera pas la perfection de l'élève et sera le ténor utile, mais non la brillante vedette qui illumine l'affiche des théâtres pour y attirer la foule.

En dehors de ces trois sujets, il ne nous reste à signaler que Mme Boidin-Puisais, qui a un physique bien ingrat, ce qui la condamne à faire sa carrière hors du théâtre : ce n'est pas l'acquis qui lui fait défaut, c'est même ce que l'on pourrait appeler une forte en thème... et en variations; mais cette chose que le travail ne donne pas, le charme, lui manque irrévocablement : elle chante triste et résigné, son visage demeure immobile et glacé, et rien n'émeut au chant correct de cette élève qui n'a plus rien à apprendre et ne nous a fait rien ressentir.

Nous avons plus de confiance dans l'avenir de M Lorrain, une basse chantante dont la voix a besoin de s'étoffer dans le grave, mais qui semble avoir le feu sacré. Chantant élégamment déjà, il joue avec intelligence, et si la nature l'aide en développant son organe, le travail fera le reste. Quant à M. Denoyé, la nature s'est montrée — comme voix — prodigue envers lui, et c'est vraiment une basse-taille de taille. Les trompettes du Jugement dernier semblent éclater quand il lance ses notes de cuivre, qui mettront en vibration toutes les lyres de l'Opéra, auquel il semble destiné par ses succès d'élève.

Dans l'opéra-comique, il n'y a guère à signaler que les promesses de Mlles Fauvelles et Mendès, qui grossiront le bataillon des aimables chanteuses vouées à l'aimable répertoire, et l'avenir de Mlle Vaillant si, portant moins haut ses ambitions, elle veut se contenter de cueillir, après Mlles Granier, Judic, Théo, etc., un brin de myrte dans les bosquets d'Amathonte, comme dit le marquis de La Seiglière.

Les concours de piano ont mis en relief le talent de MM. Trago, Rabeau et Jimenez, qui savent aujourd'hui tout ce qu'on peut apprendre au Conservatoire et n'ont plus qu'à se faire une personnalité, à côté de leur perfection mécanique, pour n'être point perdus dans la foule des pianistes, tous égaux les uns aux autres : il y a un intervalle de plus d'une octave entre un parfait élève et un grand virtuose; mais ne décourageons personne, et souhaitons que Mlles Heyberger, Miclos et Carrier-Belleuse recueillent le prix de leurs talents. Elles ont aussi vaillamment conquis leurs premiers prix du bout de leurs jolis doigts.

Au violon et au violoncelle, rien de particulièrement saillant; estimable moyenne, mais pas un talent sortant des rangs. On en peut dire de même des instruments à vent, en faisant remarquer que certains d'entre eux commencent même à tomber en décadence. On finira par ne plus trouver de trompette. La trompette se meurt, la trompette est morte. Cet instrument, qui renversa jadis les murailles de Jéricho, ne pourrait même plus aujourd'hui faire la plus petite crevasse dans un simple mur mitoyen!

ARMAND GOUZIEN.

LES PRIX DE ROME

Les membres de l'Académie des beaux-arts ont rendu le jugement définitif du grand concours annuel pour les prix de Rome.

Dans la section de peinture, le nombre des candidats était de dix, dont trois nouveaux et sept vétérans. Un seul, M. Jarraud, s'était retiré.

Le sujet choisi était l'épisode de Papirius lors de la prise de Rome par les Gaulois. Le programme, tiré de Tite-Live, précisait particulièrement la scène dans laquelle le vieillard brise de son bâton d'ivoire la tête du Gaulois qui avait osé porter la main sur sa longue barbe blanche.

Voici les noms des lauréats : 1er grand prix : M. Th. Chartran; 1er second prix : M. Fritel, tous deux élèves de M. Cabanel; 2e second prix : M. Courtois, élève de M. Gérôme.

Parmi les concurrents, M. Chartran est le seul dont l'œuvre soit réellement un tableau; la compo-

sition en est heureuse : l'action se passe dans l'intérieur d'une maison romaine; le personnage consulaire occupe le centre de la toile, et, par une idée très-ingénieuse, le jour, tombant d'en haut, éclaire la toge blanche du vieillard, le met en relief et attire sur lui l'attention du spectateur. L'artiste est entré résolûment dans le programme et n'a pas craint de représenter le Gaulois au moment où il touche la barbe du sénateur. Ce geste, je l'avoue, a pu embarrasser quelques-uns des autres candidats, qui ont préféré ne pas le rendre, craignant de tomber dans le ridicule; mais là précisément était la difficulté du programme en même temps qu'une chance de succès en cas de réussite. Le mouvement du vieillard est violent, spontané, lancé par l'indignation la plus vraie; la tête superbe a un caractère de majesté outragée.

Dans la section de sculpture, le sujet de concours était : *Pêcheurs retrouvant la tête et la lyre d'Orphée.*

Ce sujet, qui devait être traité en bas-relief, a généralement été bien compris par tous les concurrents, mais il n'y a pas eu de composition hors ligne, comme en présentait le concours de peinture.

Voici le nom des lauréats :

1[er] grand prix : M. Cordonnier, élève de M. Dumont;

2[e] grand prix : M. Labatut, élève de M. Jouffroy;

3[e] grand prix : M. Lefebvre, élève de MM. Cavelier et Millet.

M. Guilbert, qui avait obtenu le deuxième prix l'année dernière, a été mis hors concours.

Les concurrents pour le grand prix d'architecture ont eu à traiter : *Un Athénée pour une ville capitale.*

1[er] grand prix : M. Nénot, élève de MM. Lequeux, Questel et Pascal;

1[er] second grand prix : M. Mariaud, élève de M. André;

2[e] second grand prix : M Chancel, élève de M. Moyaux.

M. Nénot, qui a remporté le premier grand prix, est né à Paris ; il est à peine âgé de vingt-quatre ans.

En 1870, à dix-sept ans, il s'engagea pour la défense de Paris; il fut décoré de la médaille militaire à la bataille du Bourget.

Il y a quatre ans, il fit son volontariat dans l'artillerie ; à la suite de ses brillants examens de fin d'année, il obtint le diplôme de sous-lieutenant dans ce corps.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Exposition des acquisitions de la ville de Paris.

Nous avons donné précédemment la liste des principaux ouvrages exposés par la ville; ne voulant pas en faire aujourd'hui une critique qui ne serait qu'une répétition de ce qui a été dit à propos du Salon, nous nous occuperons seulement de la partie nouvelle de cette Exposition, c'est-à-dire de six tableaux anciens, dont cinq ont été restaurés par M. Maillot.

La *Nativité de la Vierge*, par Restout, est d'une très-agréable coloration que font ressortir les froides et blafardes tonalités des œuvres contemporaines. L'*Ex-voto* de de Troy a une ampleur, une vigueur, qui rappellent les qualités de cet autre merveilleux *Ex-voto* de Largillière dont on voit la gravure, par M. Jacquet, à cette même Exposition.

Mais le plus intéressant réside dans les deux tableaux de Heim. Décidément c'était un homme très-fort, un énergique et doux coloriste en même temps; il reprend une place de plus en plus importante parmi l'ancienne génération de 1830, cet élève de Vincent qui avait des élégances et des légèretés à la Devéria, avec des vigueurs à la Géricault et à la Gros. Delacroix n'a certainement point manqué de regarder ces toiles de Heim, qui parurent aux Salons de 1822 et 1827.

Parmi les idées un peu baroques qui se montrent çà et là à cette Exposition dans les inventions et compositions actuelles, il est bon de signaler l'*Oetroi de Paris*, de M. Jobbé-Duval. Cette figure, au costume indistinct, d'une vague apparence Renaissance, tient la brochure bleue d'un budget d'aujourd'hui : à ses pieds s'étale le décor d'une devanture de marchand de vin : bouteilles de champagne, homards, raisins, volailles; ce qui ferait croire aux populations que les octrois ne s'exercent que sur les poissons, les volailles, les fruits, légumes et vins fins !

On remarquera au chapitre de la sculpture, d'après le catalogue, que la ville de Paris divise ses acquisitions en deux catégories : l'une comprend les œuvres qui ont une destination déterminée et prendront place dans un monument ou lieu public fixé d'avance; l'autre comprend les œuvres qui seront placées plus tard dans un monument ou un lieu public qui n'existe pas encore ou n'est pas encore désigné. Il y aurait peut-être quelque chose à dire sur cette seconde catégorie, au point de vue d'une bonne administration. On peut se demander, en outre, à quel titre des vitraux exécutés *pour les fabriques* de diverses églises sont exposés par la ville de Paris, qui ne les a pas commandés et à qui ils n'appartiennent pas.

Prix du Conservatoire.

Au concours d'instruments à vent qui a eu lieu au Conservatoire, le jury était composé de MM. A. Thomas, Pasdeloup, Colonne, Taffanel, Delibes, Rousselot, Dubois, Pessard et Baillot. Voici les résultats :

Flûte. — 7 concurrents. — Pas de 1[er] prix. — 2[e] prix, MM. Sega et Vendeur. — 1[er] accessit, M. Lematte; 2[e] accessit, M. Bondues.

Hautbois. — 8 concurrents. — 1[er] prix, MM. Kelsen et Dorel. — Pas de 2[e] prix. — 1[er] accessit, MM. Dreyfuss et Hour; 2[e] accessit, M. Auvray.

Clarinette. — 4 concurrents. — 1[er] prix. M, Perpignan ; 2[e] prix, M. Taffin. — 1[er] accessit, M. Salingue; 2[e] accessit, M. Selmer.

Basson. — 5 concurrents. — 1[er] prix, M. Bourdeau; 2[e] prix, M. Agnès. — 1[er] accessit, M. Klosé; 2[e] accessit, M. Brizy.

Cor. — 5 concurrents. — 1[er] prix, M. Reine. — 2[e] prix, M. Brève. — Pas de 1[er] accessit. — 2[e] accessit, M. Austruy.

Cornet à pistons. — 5 concurrents. — 1[er] prix, M. Franquin. — 2[e] prix, M. Durrietz. — Pas de 1[er] accessit. — 2[e] accessit, M. Naninck.

Trompette. — 3 concurrents. — Pas de prix. — 1[er] accessit, M. Rivot. — Pas de 2[e] accessit.

Trombone. — 4 concurrents. — 1er prix, M. Clérisse. — Pas de 2e prix. — 1er accessit, M. Poupet; 2e accessit, M. Guyon.

Exposition universelle.

A l'occasion de l'Exposition universelle de 1878, le ministère de l'intérieur se propose de mettre sous les yeux du public, dans le palais du Champ-de-Mars, des reproductions d'objets rares ou curieux conservés dans les archives municipales et hospitalières. Des renseignements viennent d'être demandés aux maires à ce sujet sur la situation de l'inventaire des papiers conservés dans leur commune. Une note concernant les pièces les plus remarquables par leur ancienneté ou leur valeur historique, plans, miniatures, sceaux, autographes de personnages célèbres, devra y être jointe.

Sur cette liste, qui ne doit comprendre qu'un petit nombre d'objets d'un intérêt exceptionnel, le ministre fera un choix et demandera une reproduction par la photographie ou par le dessin. Il est à désirer que les conseils municipaux votent les crédits nécessaires pour permettre aux communes de figurer avec honneur dans ces assises générales de la science et des arts.

Travaux à l'École des beaux-arts.

Des ouvriers sont en ce moment occupés à l'École des beaux-arts à préparer la pierre et l'emplacement nécessaires à la pose de nouveaux bas-reliefs.

C'est dans la cour des Mûriers, c'est-à-dire la cour à portique romain, qui se trouve située entre la grande cour d'entrée de la rue Bonaparte et les salles du bâtiment du quai Malaquais, que vont être installés ces nouveaux bas-reliefs.

Ils se trouveront faire face à la galerie qui contient actuellement le monument de notre regretté Henri Regnault, et adossés au mur du préau qui fait face à la cour dont nous avons parlé tout à l'heure, celle qui contient, entre autres richesses artistiques, la façade du château de Gaillon, bâti par le cardinal d'Amboise au commencement du XVIe siècle.

Ce n'est pas, d'ailleurs, la seule transformation que doit subir la cour des Mûriers. Des piédestaux viennent d'être placés entre chaque arcade du portique, là où il n'y en avait pas encore; ils sont au nombre de huit et vont supporter chacun un sujet nouveau. Enfin le couloir qui conduit de cette cour à l'entrée de la rue Bonaparte va également être orné d'un bas-relief; les travaux préparatoires sont faits; il ne reste qu'à le poser.

Prix de l'École des beaux-arts.

A l'École des beaux-arts, le jury chargé de décerner les prix de fin d'année a rendu ainsi son jugement :

Section de peinture. Atelier de M. Cabanel. — 1er prix, M. Cogh; 2e, M. Royer; 3e, M. Larue. — Mentions : MM. Romieu, Lambert, Huot, Pichot, Millochau, Courtine et Barnouin.

Atelier de M. Gérôme. — 1er prix, M. Faivre; 2e, M. Volfinger; 3e, M. Dehaisne. — Mentions : MM. Duffaud, Contenini, Ochoa, Stewart, Formant.

Atelier de M. Lehmann. — 1er prix, M. Lucas; 2e, M. Lacaille; 3e, M. Bettanier. — Mentions : MM. Scalbert, Dumas, Gagneau, Dupuy, Divry, Michel, Carbotte.

Gravure en taille-douce (atelier de M. Henriquel-Dupont). — 1er prix, M. Rabouille; 2e, M. Buland; 3e, M. Vion. — Mention, M. Nunès.

Le Budget de la ville pour les beaux-arts.

Nous avons dit précédemment que le Conseil municipal de Paris vient d'inscrire au budget de 1878 une somme de 300,000 francs pour les travaux de peinture, de sculpture et de gravure.

Cette somme ne compose pas à elle seule les sacrifices que la ville de Paris fera, l'année prochaine, en faveur des beaux-arts. Il faut y ajouter :

10,000 francs pour encouragements aux compositeurs d'œuvres musicales symphoniques et populaires;

70,000 francs pour les publications relatives à l'histoire générale de Paris;

8,000 francs pour l'hôtel Carnavalet, où se trouve installée, avec une collection d'objets d'art, la nouvelle bibliothèque municipale.

En somme, le budget des beaux-arts de la ville sera, pour l'année 1878, de 380,000 francs.

Dans la séance du Conseil municipal qui a eu lieu le 10 juillet, M. Castagnary a proposé de consacrer la moitié du crédit de 300,000 francs à des acquisitions d'œuvres au Salon, et l'autre moitié à des travaux qui seraient mis au concours. Malgré les observations contraires de M. le préfet de la Seine, de MM. Viollet-le-Duc et Jobbé-Duval, cette proposition, mise aux voix, a été acceptée.

Trésor archéologique.

M. le professeur E. Desor a lu dernièrement, à la Société des sciences naturelles de Neufchâtel, une note sur l'une des plus riches découvertes archéologiques qui aient été faites dans les dernières années. M. l'ingénieur Zanonni, faisant creuser une tranchée dans la ville de Bologne même, rencontra, à deux pieds sous terre, une énorme amphore en terre cuite, de 1m,40 de hauteur et de 1m,20 de diamètre; c'est évidemment un de ces vases qu'on appelle des silos dans le midi de la France et dans l'Algérie, et qui servent de greniers et de magasins de provisions; mais au lieu de contenir des blés ou des olives, ce silo était rempli par un nombre considérable d'outils, d'armes, d'objets de parure, tous en bronze; il y en avait plus de quatorze mille échantillons.

Pour donner une idée de la richesse de ce trésor, disons qu'on a compté 2,077 haches de types divers, 2,407 fibules, 275 pointes de lance, une cinquantaine de faucilles, une soixantaine de mors de chevaux, etc.; puis des moules à fondre le métal, soit en terre, soit en bronze, des culots, des débris d'armes, indiquant l'industrie du fondeur.

A quelle date faut-il rapporter l'enfouissement de ce trésor? D'après les indications de M. Desor, il appartient évidemment à ce que nous appelons en Suisse le bel âge de bronze; il était contemporain, au point de vue archéologique, de nos stations lacustres de Morges, Therme, Anvernier ou Morigen.

Qu'était ce trésor? Il semble résulter des faits de la trouvaille que c'était le fond de magasin d'un fondeur ou marchand de bronze qui, au moment d'une invasion, a mis ses richesses en sûreté; tué ou emmené prisonnier par l'ennemi, il n'a pu revenir déterrer cet immense et prodigieux amas de bronze, qui a été ainsi sauvé pour la plus grande joie des archéologues du XIXe siècle.

Ajoutons encore que toutes ces pièces sont dans le plus bel état de conservation, recouvertes qu'elles sont de la superbe couleur verte qui enrichit à un aussi haut degré les bronzes enfouis dans le sol.

ENFANCE DE RUBENS

— SUITE ET FIN —

Enfin arriva l'année 1568, année de lugubre mémoire. Les comtes d'Egmont et de Hornes furent décapités sur la grande place de Bruxelles; leurs têtes, fixées au bout de deux piques, effrayèrent et attendrirent la multitude jusqu'à trois heures de l'après-midi, pendant qu'on humectait des mouchoirs dans le sang généreux qu'elles laissaient tomber; nobles reliques des martyrs dont le supplice était



MADELEINE REPENTANTE, PAR RUBENS
(Musée de Cassel.)

une menace faite à la nation tout entière! D'autres drames accrurent l'épouvante générale: le secrétaire du comte d'Egmont fut écartelé; un échafaud se dressa pour Van Straelen au milieu de Vilvorde, et quatre sectateurs de la Réforme, qui avaient pillé les églises, moururent dans l'effrayante agonie du bûcher. Presque partout la hache servit les colères du duc d'Albe; telles étaient, selon le cardinal Bentivoglio, la désolation et l'horreur universelles, que l'on n'entendait que pleurs, gémissements et soupirs; on ne rencontrait que figures mornes et inquiètes.

Saisis d'une terreur panique, une foule d'habitants émigrèrent, quoique leurs biens fussent confisqués aussitôt après leur départ. On aimait encore mieux

perdre sa fortune que la vie. Jean Rubens fut un de ceux qui se vouèrent à l'exil. On le soupçonnait d'une prudente affection pour les doctrines calvinistes : un agent secret de l'Espagne l'avait même positivement dénoncé, dans une note envoyée à Philippe II. Il essaya d'abord de conjurer ces doutes homicides. Le 31 octobre 1568, il se présenta devant le conseil communal réuni à l'hôtel de ville : de nobles personnages l'escortaient, le chevalier Jean van Schoonhoven, ancien bourgmestre, trois autres chevaliers, trois échevins et les deux secrétaires de la régence. Sous leur attestation, il se fit donner un certificat de bonnes mœurs, de respect inaltérable pour les lois et les coutumes du pays. Mais ce témoignage public ne lui parut point le mettre en sûreté. Sa conscience lui disait à voix basse qu'il détestait Rome et que tôt ou tard on connaîtrait sa véritable opinion. Guillaume le Taciturne essayait d'ailleurs de le gagner à sa cause et avait recours au prince de Chimay pour lui servir d'intermédiaire. Il craignit que ces efforts n'achevassent de le rendre suspect. Abandonnant la malheureuse cité avec toute sa famille, il se dirigea vers Cologne, asile général des émigrés néerlandais. Le docteur y commença la nouvelle année loin de sa patrie.

Sur les bords du Rhin, Jean Rubens trouva un homme qu'il connaissait, homme important et habile, nommé Jean Bets. Après avoir essayé de lutter contre la tyrannie de l'Espagne et contre la dissimulation féroce du duc d'Albe, il n'avait eu que le temps de s'enfuir pour ne pas être pendu, roué, décapité ou écartelé, les malheureux soupçonnés d'hérésie n'ayant pas d'autre perspective. A Cologne, le prince d'Orange le nomma son conseiller : il faisait de nouveaux préparatifs de guerre et allait répondre aux exigences de Philippe II avec la pointe du glaive, le son de la trompette et le bruit du canon.

Sa seconde femme, Anne de Saxe, était près de lui ou ne tarda pas à le rejoindre. Nul doute que Jean Rubens ne fût admis sur-le-champ dans leur intimité.

. . . .

Ici M. Michiels entre dans de longs et intéressants détails que l'espace ne nous permet pas de reproduire, desquels il résulte que l'intimité de Jean Rubens avec Anne de Saxe prit un caractère tellement tendre que bientôt elle se trahit chez la princesse par des signes trop certains. Le prince était absent, mais de complaisants serviteurs se chargèrent de le tenir au courant. Jean Rubens fut arrêté au mois de mars 1571, puis mené à Dillenbourg et enfermé dans la citadelle. Là le docteur avoua sa faute et demanda grâce, s'excusant même aux dépens de sa complice d'une manière assez peu chevaleresque. Malheureusement pour lui, la législation allemande était inflexible et condamnait les adultères à mourir par la corde : persuadé enfin qu'il n'échapperait pas au supplice, il demanda instamment la faveur d'être décapité.

Le dévouement de sa femme le sauva ; après bien des démarches, des supplications et des dépenses d'argent, elle obtint sa mise en liberté. Ils allèrent résider, par ordre, à Siégen.

. . . .

Le 27 avril 1574, un cinquième enfant vint constater la bonne harmonie des deux époux et les attacher l'un à l'autre par un nouveau lien. On lui donna le nom de Philippe. Peut-être l'aventure de Jean Rubens ne lui avait-elle pas nui dans l'opinion de sa femme : qu'il eût obtenu les bonnes grâces de la princesse d'Orange, cela pouvait flatter son amour-propre et accroître à ses yeux l'importance du docteur. Les passions humaines forment les mélanges les plus bizarres de sentiments contraires.

Trois ans après, le 29 juin 1577, venait au monde le fameux Rubens. Comme ce jour était la fête des apôtres saint Pierre et saint Paul, on le mit sous leur protection. Le mystère qui nous a jusqu'ici caché le lieu de sa naissance est maintenant facile à expliquer. Par amour-propre conjugal, peut-être aussi afin de remplir une promesse faite aux princes d'Orange et de Nassau, Marie Pypelincx s'efforça toujours de répandre une ombre impénétrable sur la faute du docteur, sur la prison et l'internement qui en furent la suite.

Elle poussa le zèle jusqu'à prendre le tombeau pour complice : l'épitaphe de Jean Rubens nous assure qu'il passa les dix-neuf années de son exil à Cologne, assertion évidemment fausse. Arrêté en 1571, gràcié en 1578, le mari coupable fut retenu pendant sept ans loin des bords du Rhin.

Las de la vie oisive et fastidieuse qu'il menait à Siegen, Jean Rubens voulut tenter un effort pour recouvrer son indépendance. Au commencement de l'année 1578, il pria sa femme de renouveler ses démarches et ses sollicitations, en demandant qu'il fût libre d'aller s'établir où il voudrait. Ils convinrent de débuter par une lettre ; mais comme le docteur ne jugeait point Marie Pypelincx assez savante, il rédigea lui-même la supplique ; la mère de Rubens ne fit que la transcrire. Livrée aux inspirations naturelles du sentiment, elle avait trouvé des paroles pleines d'éloquence : son mari fouilla toute sa bibliothèque, se creusa longtemps la cervelle, chercha des arguments extraordinaires, voulut déployer une profonde érudition et accoucha d'une épître boursouflée, qui est un modèle de ridicule aussi bien que de maladresse. Il aurait mieux fait de laisser son ingénieuse compagne obéir sans effort aux suggestions de son cœur.

. . . .

Finalement, le docteur obtint gain de cause et s'achemina vers Cologne, où il habita la demeure que nous avons décrite plus haut. Là une métamorphose complète s'opéra en lui : de protestant, il redevint catholique ; sa haine pour le roi d'Espagne fit place à de bienveillantes dispositions. Condamné à mort par un prince calviniste, la rancune, le souvenir de ses chagrins et de ses périls, probablement aussi l'adresse de sa femme, le ramenaient dans l'Église orthodoxe. La réaction était violente, excessive, mais elle était naturelle. S'il n'avait pas abjuré le protestantisme,

sa famille aurait été à jamais bannie et ruinée, perspective inquiétante pour une mère.

Comme on essayait alors de pacifier les provinces méridionales des Pays-Bas, de les réconcilier avec Philippe II, Jean Rubens se laissa employer comme sous-négociateur. Une lettre du prince de Chimay constate qu'il lui écrivit pour le prier de l'aider. C'était au mois de mars 1583. L'année suivante, Marie Pypelincx obtint la permission d'aller à Anvers régler des affaires de famille. Toutes les rancunes semblaient donc s'amortir, les périls s'effacer. Mais, d'après le *Manuel des inquisiteurs*, le saint-office ne perdait jamais ses droits, pouvait toujours commencer des poursuites ou renouveler un procès. Au bord de l'Escaut, Jean Rubens eût donc vécu dans une anxiété perpétuelle. Et puis la promesse qu'il avait faite aux Nassau lui défendait d'habiter une ville qui le mettrait à l'abri de leurs atteintes : il n'en aurait pas obtenu la permission. Guillaume le Taciturne mourut en 1585, mais le docteur resta sous la surveillance de sa famille; un double obstacle, une double inquiétude l'éloignaient pour toujours de sa patrie.

Il prenait plaisir à soigner l'éducation de ses enfants et à voir les rapides progrès du coloriste futur, qui révélait une extrême facilité, lorsqu'un mal violent le saisit. Étant mort le 18 mars 1587, il fut inhumé avec une pompe solennelle dans l'église Saint-Pierre, une des moins brillantes de la ville, mais que son souvenir et une admirable toile de son fils ont illustrée.

Alfred Michiels.

LE CONGRÈS ARTISTIQUE D'ANVERS

—

Ainsi que nous l'annoncions dans notre dernier numéro, un Congrès international va s'ouvrir à Anvers, aujourd'hui, au milieu des fêtes du centenaire de Rubens. Parmi les questions qui seront soumises au Congrès, il en est une qui intéresse tout particulièrement les artistes; c'est celle qui a pour objet de « rechercher les bases d'une législation internationale destinée à protéger les droits de propriété sur les œuvres d'art et à réprimer la fraude et les contrefaçons ».

La Belgique a déjà eu l'honneur de provoquer dès 1858 un débat international sur cette question; à cette époque, le principe même de la propriété artistique, vivement combattu et chaleureusement défendu, sortit triomphant des discussions du Congrès de Bruxelles. Quelques gouvernements cherchèrent, éclairés par les travaux de cette assemblée, dès cette époque à établir sur des bases solides les garanties de la propriété intellectuelle. Malheureusement, faute d'entente préalable, les efforts des gouvernements restèrent à peu près infructueux, ou ne se traduisirent du moins que par des projets sans homogénéité, qui tendaient à particulariser le régime de la propriété artistique dans chaque pays.

En 1861, un nouveau Congrès se réunit à Anvers; il eut surtout en vue d'établir une législation uniforme et d'agir sur l'esprit des législateurs et des gouvernements pour la faire accepter. Il étudia aussi les moyens de fonder cette législation uniforme sur des principes aussi larges que possible, dans le sens des garanties à donner aux auteurs.

Huit gouvernements européens étaient représentés à ce Congrès, ainsi qu'un nombre considérable de délégués de sociétés et d'académies. Des conclusions furent arrêtées et prises en considération à une très-forte majorité; il était donc permis de croire que la question de propriété artistique serait définitivement résolue et que de la théorie on passerait à une application pratique, c'est-à-dire que les principes si largement formulés par le Congrès d'Anvers serviraient de base aux conventions internationales appelées à donner dans tous les pays les mêmes droits et les mêmes garanties aux auteurs. Il n'en fut rien; aussi les rédacteurs du comité d'organisation nous informent dans leur adresse que « la propriété artistique, malgré de louables tentatives faites dans certains pays, et surtout en Angleterre, pour améliorer la législation, se trouve dans une situation aussi précaire qu'en 1861; les droits de l'artiste ne sont pas mieux sauvegardés, la contrefaçon et le faux continuent à rester impunis, et la reproduction illégitime des œuvres d'art est devenue une industrie régulière qui opère au grand jour, sans que les tribunaux puissent assurer aux auteurs la protection qui leur est due.

« Et ce ne sont pas les arts plastiques seuls qui souffrent de cet état de choses; les compositeurs de musique, dont les intérêts ont été complétement négligés par les précédents congrès, ne tirent de l'exécution de leurs œuvres qu'un produit dérisoire. Et pourtant, de toutes les formes de l'art, il n'en est pas qui depuis un siècle ait enfanté plus de merveilles.

« Dans cette situation, nous avons cru devoir inviter les artistes et les jurisconsultes à compléter l'œuvre du dernier congrès, en recherchant les moyens légaux d'assurer aux auteurs le fruit de leur travail. »

On ne saurait mieux dire. Aussi nous sommes bien convaincu que de nombreux adhérents répondront à l'appel du comité d'organisation et des membres de la commission, qui renferme dans son sein les hommes les plus éminents et les savants les plus illustres de la Belgique.

LE THÉATRE DE BEAUMARCHAIS

—

La reprise récente au Théâtre-Français du *Barbier de Séville* de Beaumarchais et le succès bruyant qui a accueilli cette reprise nous ont fait supposer que nos lecteurs apprendraient avec plaisir l'existence d'une superbe édition des œuvres de Beaumarchais,

dans la maison même qui a vu naître nos *Beaux-Arts*. Est-ce une raison, parce que nous sommes enfants de la même librairie, pour que, nous tenant rigueur à nous-mêmes, nous hésitions à vanter une publication[1] qui fait honneur à la *Librairie illustrée?*

Jamais, nous pouvons le dire, on n'a fait mieux ni à si bon compte. Ce *Théâtre de Beaumarchais* accompagné d'une notice par M. F. de Marescot, et illustré par M. Adrien Marie de nombreuses et spirituelles vignettes, — le lecteur peut en juger par les deux spécimens que nous mettons sous ses yeux, — forme un beau volume, format partition, de 360 pages encadrées de filets.

Nous n'avons pas à faire la biographie de Pierre Augustin Caron, dit de Beaumarchais, qui naquit à Paris le 24 janvier 1732 et mourut le 18 mai 1799.

L'histoire de l'auteur du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro* n'est pas des plus édifiantes; le sens moral n'occupait qu'une faible place dans cette cervelle envahie par l'esprit, mais il est faux de prétendre qu'il ait poussé l'oubli des convenances sociales jusqu'à empoisonner ses deux femmes : Voltaire a fait justice de cette calomnie. Du reste, comme le dit fort bien M. de Marescot, « le père de l'immortel Figaro, l'ennemi sincère de tout ce qui touchait de trop près à l'injustice ou à l'arbitraire, l'auteur dramatique si plein de verve et d'esprit, peut se passer un peu d'une considération trop souvent accordée à des hommes qui valent moins que lui, et qui laisse intact et debout son indiscutable génie».



PORTRAIT DE BEAUMARCHAIS

Par M. Adrien Marie.

A. de L.

1. *Théâtre de Beaumarchais.* 1 vol. grand in-8°, richement illustré. Prix : 5 fr. A la librairie, 7, rue du Croissant.

EXPOSITION D'ART RÉTROSPECTIF

AU PALAIS DE L'INDUSTRIE

—

Le 2 août, à midi, s'est ouverte au palais de l'Industrie, une très-intéressante Exposition artistique d'objets anciens.

Cette Exposition rétrospective comprend un grand nombre de costumes, de tableaux, de tapisseries, de broderies, de tissus, d'armes, etc., se rattachant à des époques ou à des souvenirs historiques. Les objets exposés font partie de collections appartenant pour la plupart à des particuliers, et l'État a bien voulu également y faire figurer quelques magnifiques spécimens.

Dans le grand salon du palais de l'Industrie, où sont exposées toutes ces pièces curieuses, un rapide coup d'œil nous a permis de distinguer plusieurs choses.

Les costumes principalement ont attiré notre attention. Ici, c'est un costume complet de grand amiral du temps de Louis XV. Rien n'y manque, pas même la plaque, ni le sifflet en argent. A côté se

Scène du BARBIER DE SÉVILLE. (Composition et dessin de M. ADRIEN MARIE.)



ROSINE. — Ah! ma chanson! ma chanson est tombée en vous écoutant; courez, courez donc, monsieur!... Ma chanson; elle sera perdue!
BARTHOLO. — Que diable aussi, l'on tient ce qu'on tient!

trouve une magnifique robe rouge dont la queue n'a pas moins de 7 mètres, et qu'on nous dit avoir appartenu au cardinal de Richelieu.

Dans une sorte de petit salon, formé par de belles tapisseries, on nous fait voir un manteau de velours violet brodé d'or. Ce manteau était, paraît-il, celui que le roi Louis XIV mettait dans les petites cérémonies. A côté de ce manteau se trouve un superbe costume du roi Louis XVI, en drap marron et argent, agrémenté de fines broderies d'argent. Le gilet, surtout, est un chef-d'œuvre de broderie.

Avant de quitter ce petit salon, n'oublions pas de

mentionner un manteau de chevalier du Saint-Esprit, brodé, portant l'H (Henri III) et la *colombe*.

Il serait trop long d'énumérer toutes les curiosités que nous avons vues. Citons encore, comme costumes, l'uniforme blanc et or d'un colonel général de 1770; un minuscule pourpoint du nain du roi de Pologne, en étoffe de soie violette; la robe d'un empereur de la Chine, etc., etc.

Les tableaux sont aussi en nombre. Notons un portrait de l'amiral La Pérouse, de Gruese, et un portrait de Henri III fait dans l'atelier du Titien, et dont le cadre est une merveille.

Tout le reste est à l'avenant. On s'arrête beaucoup aussi devant une chapelle de mandarin chinois, devant une chaise à porteurs ancienne, richement ornée et très-bien conservée, devant un tapis de selle Louis XIII, brodé d'or sur drap d'or, etc.

Ce qui fait le charme de cette Exposition, c'est la grande variété dans les objets exposés au regard.

Elle est ouverte au public, moyennant un prix d'entrée de 1 franc, de dix heures du matin à six heures du soir. Elle durera environ deux ou trois mois.

VARIÉTÉS

—

LES COLONIES ARTISTIQUES

Lorsque par hasard, vous trouvant dans le quartier, vous frappez à la porte de quelque atelier de la rue Notre-Dame-des-Champs ou de Montmartre, vous êtes accueilli par le silence le plus absolu. Dans le voisinage, tout est muet; la verdure, qui aime ces maisons solitaires, pousse à son aise, et la poussière couvre l'ardoise où parfois le visiteur constatait son passage avec quelques plaisanteries familières.

Nos artistes sont partis, non pour se reposer, mais pour travailler de nouveau. A peine le Salon est-il fini, à peine a-t-on enlevé les dernières toiles, que déjà l'on se prépare au prochain Salon. Chacun tire de son côté ou se groupe selon sa fantaisie, et ce ne serait pas, à coup sûr, une entreprise sans intérêt que d'étudier toutes ces colonies artistiques qui se fondent soudain sur un point inconnu jusque-là, qui l'exploitent comme on exploite une mine, qui apprennent la France aux Français comme on apprend la géographie aux enfants avec des images...

Parmi ces colonies, quelques-unes ont exercé sur l'art une considérable influence. N'est-ce point l'école de Fontainebleau qui, d'accord avec les poëtes et les écrivains, a contribué à nous *mettre au vert*, pour employer une expression de Sainte-Beuve? Après avoir jeté un vif éclat avec Millet, Diaz, Rousseau, celle-là semble déjà se perdre un peu dans le lointain; elle nous apparaît comme enveloppée de ces nuages de pourpre et d'or où se couchent les soleils d'automne, mélancolique comme ce qui meurt, admirable comme ce qui triomphe. C'est en vain que des voix jeunes entonnent encore la joyeuse chanson chère aux échos de Barbizon :

> Y s'en vont dans les forêts
> Fair' du chic d'après nature.
> Voyez quelle barbe ils ont,
> Les peintres de Barbizon !

Encore une fois, ce n'est pas à la chronique, c'est à l'histoire qu'appartient cette école où la nature, tout à coup retrouvée, comprise et aimée, sembla renaître à la vie artistique dans cette forêt magnifique, non loin du palais où l'art païen, réveillé lui aussi après six siècles de léthargie, emplissait de chefs-d'œuvre la demeure de l'ami du Primatice.

C'est depuis quelques années seulement qu'on a découvert la Bretagne. Le premier *dessineux* qui s'aventura dans ces parages, et installa son chevalet en face d'un champ de genêts, fut certainement soupçonné de maléfice; il déploya les arguments les plus irrésistibles sans parvenir à décider une Bretonne à poser, ne fût-ce qu'un quart d'heure. Ce sont des Américains, du reste, gens que n'effrayent point les régions inconnues, qui tout d'abord s'établirent là. Bridgman, l'auteur des *Funérailles d'une momie*, très remarquées cette année, Wylie, mort il y a quelques années, furent les pionniers artistiques de ces solitudes, et plantèrent bravement leur drapeau à Pont-Aven.

Pont-Aven, gracieuse petite ville, remarquable par ses moulins ornés de gargouilles sculptées, est maintenant un centre artistique; on y a fait construire des ateliers, et l'auberge de Gloanec, ornée partout de dessins et de peintures, est désormais célèbre comme ces brasseries artistiques de Paris dont nous entreprendrons peut-être quelque jour la description.

Parmi les peintres, au nombre d'une trentaine, qui sont les habitués de Pont-Aven, citons Grandsire, Pelouze, Le Marié des Landelles, Beauvais, Sebillot, un paysagiste d'avenir, dont le talent consciencieux et sincère ne tardera pas à être estimé à sa valeur.

Dès qu'un site commence à être apprécié, l'encombrement vient, les indépendants s'éloignent ou fondent de nouvelles colonies. A Banalec, nous trouvons Bernier; à Quimperlé, Antigna. Douarnenez a donné longtemps l'hospitalité à Lansyer, à Cabanel, à Léon Perrault, à Breton, qui, depuis quelques années, s'est fixé à Antibes.

Cancale a compté parmi ses fidèles Nazon, Jules Héreau, Karl Daubigny, Émile Vernier, Barillot. Qui ne se rappelle les Cancalaises de Feyen-Perrin et d'Eugène Feyen?

Les environs de Paris ont leurs fanatiques. C'est dans la vallée de Cernay que Français vint chercher le premier motif de ces compositions pleines de style, qui, par leur apaisement et leur simplicité, éveillent devant nous le souvenir des paysages antiques. Rapin, Pelouse, une foule d'autres dont le nom ne me revient pas, sont les visiteurs passionnés du Bas-Meudon.

Une des plus curieuses parmi ces colonies est la

colonie d'Écouen; le premier qui se fixa là fut Édouard Frère, le peintre charmant de tant de scènes d'intérieur, celui qui tant de fois nous a fait sourire avec ses enfants se battant sur la glace comme dans *la Glissade*, ou écossant des pois comme dans le tableau de cette année. A côté de lui travaille tout un groupe d'artistes, qui procèdent de sa manière et affectionnent les mêmes sujets que lui : Duverger, Dargelas, Michel Arnoux, Lassalle, Seignac. Les œuvres de la colonie d'Écouen passent peu dans les ventes, et sont presque toutes achetées d'avance par l'Amérique.

En vous promenant aux environs d'Écouen, vous trouverez de beaux troupeaux : des moutons qui semblent rassurés sur leur sort, des ânes luisants de santé : ce sont les modèles de Schenck. Schenck, le grand animalier, possède à Écouen un véritable jardin zoologique; il vit au milieu de ces animaux, qu'il peint si merveilleusement, non point dans leur forme extérieure seulement, mais en traduisant les sentiments mêmes qu'éprouvent devant quelque tempête de neige ou quelque orage ces dociles alliés de l'homme, ces *candidats à l'humanité*, comme les appelait Michelet, qui possèdent peut-être bien un quart d'âme.

C'est cette attentive sollicitude pour les manifestations de la vie des êtres inférieurs qui donne aux œuvres de Schenck un cachet tout particulier. Ce que l'auteur de *Perdu* et de *la Rentrée au parc* excelle à saisir dans le paysage, c'est le tête-à-tête de l'animal et de la nature, le trouble que jettent dans ces organisations rudimentaires encore la pluie, le vent, la neige, ces phénomènes atmosphériques qui sont les grands drames de l'existence rustique.

Au commencement de l'automne, Schenck prend, lui aussi, le bâton de voyageur, et va en Auvergne ébaucher les études qu'il terminera à Écouen. L'Auvergne, longtemps délaissée, commence d'ailleurs à voir apparaître ces nomades qui emportent toujours au bout de leur pinceau un peu du coin de terre qu'ils adoptent pour une saison. Que de colonies artistiques d'ailleurs il faudrait ajouter à cette liste si l'on voulait être complet, et si l'on ne craignait surtout d'allonger démesurément ce voyage autour de la France en cent cinquante lignes!...

Ed. Drumont.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

Artistes et créanciers.

Les créanciers ne voient dans l'Exposition annuelle des œuvres des artistes qu'un moyen commode pour eux d'obtenir le payement de leurs créances en saisissant les œuvres à la fermeture du Salon ; ils forment alors opposition entre les mains du directeur des beaux-arts à la restitution des tableaux signés de leurs débiteurs. Ils oublient souvent que les tableaux exposés n'appartiennent plus à ceux dont ils portent la signature.

Ainsi avait fait un créancier de M. B*** sur un portrait commandé à cet artiste et dont le prix lui avait été payé depuis longtemps.

L'original du portrait, M. C***, se croyait tous les droits possibles à rentrer en possession d'une œuvre payée plusieurs mois avant l'ouverture du Salon ; en présence de l'opposition formée entre les mains du directeur des beaux-arts, M. C*** dut assigner en référé l'opposant et l'artiste.

Il lui a suffi d'établir qu'il avait payé le prix de son portrait, qu'il était en outre en possession d'un récépissé contre lequel doivent être remises au porteur les œuvres exposées, que dès lors l'opposition frappait à faux ; le président a ordonné la restitution à M. C*** de son portrait.

Vols dans les musées.

Un vol vient encore d'être commis au *British Museum*. On sait que la galerie de Nimroud (musée des Antiques) renferme un grand nombre de cases où sont rangés des vases en bronze, des armes, des bas-reliefs, des ivoires sculptés, des cloches, des fragments de verre, etc. C'est un des plus beaux ivoires sculptés qui a disparu. En voici la description : au centre se trouve un cartouche surmonté d'un disque et de deux plumes d'autruche ; le cartouche contient sept hiéroglyphes, représentant le mot Auben-Ra, qui doit être le nom d'un monarque. De chaque côté on aperçoit une figure assise, drapée suivant le style assyrien ; elle lève une de ses mains, tandis que dans l'autre elle tient le sceptre appelé *kukupha*.

Le trône qui sert de siége à chacune de ces figures est orné de plumes sur écailles, et à l'un des coins est sculpté le symbole de la vie. Le trône du cartouche et quelques parties des figures portent encore des traces de dorure, de couleurs bleues et d'incrustations. Ce bel ivoire avait été découvert en 1847 dans le palais de Nimroud, sur la rive gauche du Tigre, à 25 milles de Mossoul.

Un vol de tableaux qui rappelle ceux du Van Eyck à Berlin, et du portrait de la duchesse de Devonshire à Londres, vient d'être commis au palais de Brera, à Milan. On sait que cet édifice, l'un des plus imposants de l'ancienne capitale du royaume lombardo-vénitien, renferme l'Institut des sciences et une magnifique pinacothèque (dix-sept salles) où l'on admire des chefs-d'œuvre du Titien, du Dominiquin, de Paul Véronèse, de Raphaël et d'autres grands maîtres de l'école italienne.

Une salle, ouverte récemment, est réservée aux toiles des artistes modernes. C'est de cette salle qu'on a enlevé il y a quelques jours un beau paysage de Fasanotti et cinq tableaux de moindre importance.

Les auteurs de cet audacieux coup de main avaient eu l'adresse de combler les vides laissés par les tableaux volés, à l'aide d'autres peintures qui se trouvaient dans une salle que personne ne visite. La découverte du vol est due à un simple hasard. M. Fasanotti, en se promenant dans le passage Victor-Emmanuel, fut très-étonné de voir exposé derrière les vitrines d'un marchand de curiosités un paysage qu'il prit au premier abord pour une copie des mieux réussies de son œuvre ; mais ce qui l'étonna davantage fut de voir sa propre signature imitée à la perfection. Enfin, après avoir examiné longtemps avec la plus grande attention, il put se convaincre qu'il était en présence de l'original. Il courut au palais de Bréra, visita la salle et constata la disparition du tableau.

L'Académie des beaux-arts, avertie immédiatement, ordonna la fermeture de la galerie.

On croit que les voleurs se sont introduits dans le Musée à l'aide de fausses clefs, car on a trouvé sur les trous des serrures des traces de cire dont ces malfaiteurs s'étaient servis pour prendre les empreintes.

Un portrait de Gainsborough.

Une peinture qu'on annonce comme « le célèbre portrait de la duchesse de Devonshire, par Gainsborough », est en ce moment exposé à Londres. Il ressemble beaucoup au portrait qui, l'année dernière, acquit une si grande notoriété par le prix fabuleux qu'il atteignit dans une vente et par le vol dont il fut l'objet, pendant une nuit, dans Old-Bond-street.

Le mystère de ce vol est resté jusqu'à présent inexpliqué, et il ne semble pas que la production devant le public du portrait actuel puisse fournir aucun renseignement pour sa solution. Ce portrait n'est évidemment pas e même que le portrait volé, quoiqu'il reproduise les traits de la même personne, que ce soit ou non la belle Georgiana, duchesse de Devonshire. D'abord la toile est plus grande ; elle a 62 pouces de haut sur 46 de large, tandis que le portrait volé n'avait que 52 pouces et demi sur 45. Cette peinture est très-fendillée sur toute sa suracе, à ce point que par endroits elle est près de se détacher par écailles et qu'elle a été retouchée. Le portrait volé, sous ce rapport, ne présentait pas la même apparence.

Quant à l'histoire du présent portrait, on nous dit qu'il a été peint pour la duchesse et donné à M. Cavendish Foster, père de M. Foster, qui le possède aujourd'hui, et qu'il a été emporté par lui, roulé, en Australie, où il a résidé pendant de longues années. Ce tableau fut volé pendant qu'il était roulé et qu'il portait pour étiquette : « Lignes de pêche de M. Foster. » Toujours d'après le même récit, on le retrouva sur le quai au moment où on allait l'embarquer à bord d'un steamer. Son inscription portait un nom auquel aucun des passagers n'a voulu répondre. Il a depuis, dit-on, fait un second voyage en Australie, d'où son propriétaire l'a fait rapporter pour le mettre en vente, tenté par le prix atteint l'année dernière par le portrait volé.

Les palais nationaux.

Le *Bulletin de statistique et de législation comparée* du ministère des finances public, dans son numéro du mois de juillet, une série de renseignements intéressants sur l'importance des biens domaniaux.

Nous y voyons, par exemple, que le palais et le jardin du Luxembourg sont évalués 60 millions, l'École des beaux-arts 4 millions, le palais de l'Industrie 20 millions, le nouvel Opéra 40 millions, la manufacture de Sèvres 6 millions, le château de Saint-Germain 10 millions 300,000 francs, le palais de l'Élysée 18 millions, le palais Bourbon 20 millions.

A l'étranger nous remarquons au nombre des propriétés de la France : en Prusse, l'hôtel de l'ambassade de France à Berlin, évalué à 1,875,000 francs ; en Angleterre, celui de l'ambassade de France à Londres, estimé 273,000 francs ; en Grèce, les bâtiments de l'École d'Athènes, valant 200,000 francs, et en Italie, la villa Médicis, siége de l'Académie de France à Rome, 600,000 francs.

En résumé, il ressort de ce travail qu'aujourd'hui le nombre des immeubles affectés à des services publics en France, en Algérie, dans les autres colonies et à l'étranger, s'élève à 17,899, d'une valeur approximative de 1 milliard 948 millions.

Si l'on réunit à ces immeubles les propriétés et forêts de l'État non affectés à des services publics, on voit que la richesse immobilière totale du pays se compose de 26,997 articles, d'une valeur approximative totale de 8 milliards 598 millions, en dehors de ceux qui, par leur nature, n'ont reçu aucune évaluation.

Le Colisée de Rome.

Rome s'occupe beaucoup en ce moment d'archéologie. Les fouilles qu'on a reprises au Palatin, où s'élevaient les splendides résidences des Césars, ont conduit à la découverte de quelques ruines précieuses. Les travaux du Colisée ayant été laissés en suspens, la commission archéologique peut employer aujourd'hui une somme plus considérable aux fouilles du Palatin. Cependant il ne faudrait pas abandonner le Colisée. On doit déplorer l'état dans lequel a été laissée depuis bientôt trois ans l'arène de ce monument gigantesque. Un journal italien en faisait très-justement l'observation. De deux choses l'une : il faut ou poursuivre les travaux, si l'on veut retrouver le sol primitif, ou bien le couvrir entièrement. La partie qui a été bouleversée offre aux regards des visiteurs le spectacle peu attrayant d'un amas confus de murs du moyen âge et de débris de constructions qui remontent aux premières années de l'ère chrétienne. Le meilleur parti à prendre serait peut-être de rendre au Colisée l'aspect qu'il avait encore il y a trois ans. On ne peut s'empêcher de l'avouer, la commission archéologique a été beaucoup plus heureuse dans les fouilles du Forum que dans les travaux d'excavation du Colisée. Que de souvenirs se rattachent pourtant à ce colossal cirque, si bien chanté par lord Byron :

« Ici, où le meurtre respirait la vapeur du sang, ici, où les nations empressées encombraient toutes les issues, murmurant et mugissant comme le torrent des montagnes qui jaillit ou serpente, ici, où le blâme et l'éloge de la multitude romaine étaient des arrêts de vie ou de mort, jeux cruels d'une populace effrénée, maintenant ma voix seule retentit. Les faibles rayons des étoiles tombent sur l'arène vide, sur les siéges brisés, sur les murs qui s'écroulent, et à travers ces galeries où mes pas éveillent un écho bruyant et sinistre. Des ruines, et quelles ruines ! On a tiré de leur masse des murs, des palais, des villes presque entières, et pourtant, en passant à quelque distance de l'énorme squelette, vous vous demandez si on peut lui avoir ôté quelque chose... » — Aucun monument ne frappe plus l'imagination que le Colisée, et le gouvernement italien ne saurait prendre trop de mesures pour en conserver les ruines si pittoresquement grandioses.

Les chèvres de Pompéi.

Parmi les antiquités qui ornent le musée de Naples, on remarque six chèvres en bronze trouvées dans les ruines de Pompéi. M. de Luca a décrit ces chèvres, et a en même temps examiné le carbonate de plomb cristallisé au-dessous des socles sur lesquels reposent accroupies ces reproductions. Ces six objets furent ajustés pour servir de poids de livres romaines ; mais leur construction, faite par des ouvriers différents, indique des usages d'une tout autre nature. Une seule chèvre représente le poids de deux livres romaines avec exactitude, et possède la densité des bronzes antiques ; les autres indiquent seulement, par approximation, les poids de 1, 3, 4, 5 et 10 livres, en tenant compte des lames de bronze et de plomb qu'on y a ajoutées. Le bronze se trouve un peu altéré à la surface ; mais le plomb ajouté est transformé en carbonate sous forme de masse blanche amorphe.

La livre romaine est de 324 grammes, tandis que la livre grecque correspond à 337 grammes et demi, et la livre phénicienne est du poids de 362 grammes.

CASTOR ET POLLUX

Par Rubens.

—

La magnifique composition dont nous publions un dessin se trouve à la vieille pinacothèque de Munich, dans la grande salle de Rubens, ainsi nommée parce qu'elle contient une collection, unique au monde, de chefs-d'œuvre du grand peintre.

Castor et Pollux, encore appelés les *Dioscures*, c'est-à-dire enfants de Jupiter, furent mis au monde



CASTOR ET POLLUX, PAR RUBENS
(Pinacothèque de Munich.)

par Léda, à la suite de la célèbre aventure où le maître des dieux apparut sous l'enveloppe d'un cygne. L'amitié la plus tendre unissait les deux frères : elle est aujourd'hui passée en proverbe. L'histoire nous raconte que Castor était adroit à dompter les chevaux et Pollux au pugilat; la toile de Rubens nous enseigne qu'ils étaient aptes encore à bien d'autres choses.

Ces deux héros, que les anciens adoraient comme dieux tutélaires de l'hospitalité, comprenaient, il faut le reconnaître, leur devoir de la manière la plus large.

A. D.

EXPOSITION DES GRAVURES

D'APRÈS RUBENS

—

M. Charles Blanc, un des délégués de l'Académie des beaux-arts aux fêtes d'Anvers, a adressé au *Temps* une intéressante correspondance dont nous extrayons le passage suivant :

Auprès du musée d'Anvers où resplendissent les peintures que vous savez, *le Coup de lance, la Montée du Calvaire, la Communion de saint François*, on a ouvert, je vous l'ai dit, deux expositions : l'une de quatorze cents gravures d'après les œuvres de Rubens et d'objets lui ayant appartenu ; l'autre de tableaux anciens, de tapisseries, d'orfèvreries, de meubles, d'ivoires, d'émaux, de médailles, d'éventails, de pendules, de bronzes et de toutes sortes de curiosités, généralement choisies parmi celles du temps de Henri IV et de Louis XIII. Ces quatorze cents estampes, nous les connaissions toutes, mais quel plaisir de les trouver ici, toutes réunies, en superbes épreuves ! Mordues à l'eau-forte ou gravées d'un burin plein de chaleur ou de couleur, ces morceaux ne témoignent pas seulement de la fécondité inépuisable qui caractérise les grands artistes ; on peut les considérer aussi comme des traductions faites par Rubens lui-même de ses propres ouvrages, car les plus belles planches du musée, qui sont sans contredit celles de l'École flamande, les planches de Bolswert, de Paul Pontius, de Lucas Vorsterman, de Corneille Galle, de Soutman, de Pierre de Jode, de Corneille Visscher et de cent autres, ont été gravées d'après les conseils et sous l'inspiration directe de Rubens. Ce fut lui qui enseigna aux graveurs à répéter sur le cuivre l'effet qui résulte de la distribution dans le tableau des couleurs lumineuses et des couleurs sombres. Avant lui, les graveurs ne modelaient que les figures une à une ; mais ils ne modelaient pas l'ensemble du tableau, Rubens, en retouchant leurs épreuves d'essai avec du noir et du blanc, leur apprit que chaque couleur a sa *valeur*, c'est-à-dire qu'elle apporte avec elle une masse de lumière ou une masse d'ombre ; que le jaune étant, par exemple, d'un ton plus clair que le cinabre, devait être rendu sur l'estampe par une plus forte somme de blanc.

Quand on parcourt ce musée extraordinaire où nous apparaît sans son coloris le plus illustre des coloristes, on recompose, par la pensée, l'œuvre du maître, on y surajoute ce que le graveur n'a pu y conserver. On revoit avec les yeux de l'esprit ses tableaux religieux d'une couleur souvent profane, ses grandes toiles mythologiques où palpitent les flancs découverts de Calisto, le sein d'Atalante, les épaules de Junon et ces chairs sanglantes que dévore un vautour de Sneyders ; on évoque aisément tout ce monde de héros et de dieux, de nymphes et de gentilshommes, de dames et de sirènes qui remplissent, au Louvre, l'histoire ou plutôt le roman de Marie de Médicis ; on voit se dresser dans l'éclat de leurs tons des portraits fameux ; on voit se dérouler au soleil quil a coloré la banderolle interminable des peintures de Rubens : marches triomphales, chars traînés par des lions, couronnements, batailles, chasses furieuses à travers les bois, paysages d'une vérité imaginaire, grappes d'enfants nus, avalanches de femmes blondes et roses précipitées en enfer, avec la même fraîcheur de carnation et la même beauté qu'elles avaient sur les pelouses du jardin d'amour, scènes familières, enfin, où ruissellent des guirlandes de fruits, où surabondent des bourriches de gibier, de volaille et de poissons à défrayer tous les festins de Pantagruel.

Cette observation donna naissance à toute une génération de graveurs coloristes, car, avant Bolswert, les plus fameux maîtres, à commencer par Marc-Antoine, n'avaient pas suffisamment nuancé leurs interprétations, varié leurs travaux. Ils ne rappelaient en rien la coloration des peintures d'après lesquelles ils labouraient leurs planches. Sous l'œil de Rubens, Vorsterman, Pontius, Soutman, de Jode, Schelte et Boèce Bolswert devinrent des burinistes plus brillants et plus chauds, des traducteurs plus fidèles. Tantôt ils firent deviner la couleur en réservant sur leur cuivre de larges lumières, des blancs purs ; tantôt ils l'exprimaient par des tailles poussées jusqu'à la dernière vigueur ; quelquefois même, conduit avec un vif sentiment, leur burin imitait le pittoresque, et, comme disait Diderot, le ragoût de l'eau-forte : ils parvenaient ainsi à mordre, pour ainsi parler, sur la mémoire des yeux.

On passerait ici des journées entières à regarder ces longues murailles tapissées de gravures en tout genre, toutes d'après Rubens, burins, manières noires, eaux-fortes, aqua-teintes, et il faudrait cent colonnes du *Temps*, ne fût-ce que pour vous donner une idée vague des œuvres multipliées à l'infini par ce maître exubérant, triomphant et flamboyant, qui, lors même qu'on le prive de sa couleur, reste encore un dessinateur plein de verve et de savoir, un décorateur pompeux, un éloquent metteur en scène de la fable et de l'histoire.

PLOMBS HISTORIÉS TROUVÉS DANS LA SEINE

—

Il y a quelques années, pendant les travaux de restauration du Pont-au-Change, on recueillit, au-



ENSEIGNE DE SAINT-MICHEL (XVe SIÈCLE).

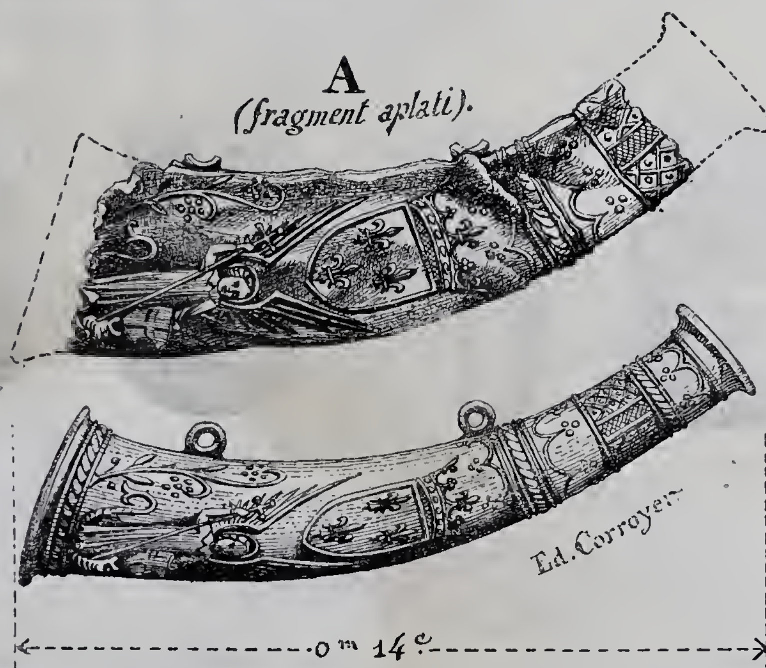
tour des piles ensablées, un nombre considérable d'objets en plomb, jetons de corporations, enseignes de pèlerinages, médaillons, reliquaires, ampoules munies d'anses ou de crochets pour les fixer sur les vêtements, etc., etc. La plupart de ces objets n'avaient d'autre valeur que celle que pouvaient leur donner leur ancienneté et le problème archéologique ou historique qu'ils soulevaient.

D'autres, au contraire, se recommandaient par une certaine finesse d'exécution, et pouvaient prendre rang parmi les objets d'art.

De ce nombre sont les diverses pièces que nous reproduisons, d'après le beau livre que M. Corroyer a consacré au Mont-Saint-Michel, et que nous avons analysé dernièrement.

D'abord une médaille ou enseigne qui rappelle beaucoup par sa forme le collier de l'ordre royal de Saint-Michel, fondé par Louis XI en 1469 : on sait que ce monarque avait une grande dévotion pour les emblèmes religieux en plomb, et qu'il en portait toujours à son chapeau. — Cette enseigne est à jour, entourée d'un exergue, également à jour et bordé de perles. Au milieu, saint Michel, armé de toutes pièces, terrasse le démon; il brandit de la main droite une lance ou une crosse dont il perce la tête du diable.

Voici ensuite un cornet de pèlerin, très-rare et dans tous les cas des plus curieux; il est en étain, fondu en deux parties, puis soudé; il n'y manque que l'embouchure que nous indiquons par une ligne ponctuée; il devait être doré, comme le prouvent quelques traces de dorures. La face principale est



CORNET DE PÈLERIN (XVe SIÈCLE).

décorée d'un saint Michel aux longues ailes éployées et surmonté de l'Écu de France, avec une couronne royale qui, par sa forme générale et ses détails, paraît être du temps de Charles VIII ou de Louis XII.

Enfin, ce sont des ampoules en plomb (grandeur du dessin) qui pouvaient se fermer en exerçant une pression sur la partie haute du goulot; les traces de cette pression sont encore visibles (en A et A', sur nos gravures).

Ces ampoules ou sachets étaient destinés à contenir : de l'eau d'une fontaine miraculeuse; un peu de cire des cierges; de l'huile des lampes brûlant dans les sanctuaires visités; un morceau d'étoffe, de pierre même. D'autres servaient d'encrier. C'est dans un instrument de cette nature, daté de 1650, que l'Intimé des *Plaideurs* de Racine devait tremper la plume qui grossoyait de si amples exploits.

Tous ces petits monuments, dont nous avons indiqué les diverses séries, étaient coulés dans des moules en pierres lithographiques ou en schiste dont plusieurs subsistent encore. De nombreux canaux portaient rapidement le métal fondu dans le creux du moule, formé de deux pièces.

Un ébarbement, exécuté à coup de ciseaux ou de forces, enlevait tout le superflu et donnait à la pièce sa forme définitive.

Le commerce des *enseignes* et des plombs de pèlerinage était assez important pour que les rois de France eussent établi de lourds impôts sur la vente de ces objets. Charles VI exempta des *droits d'aide* les objets de piété qui se fabriquaient et se vendaient au Mont-Saint-Michel, mais on peut affirmer qu'avant et après cette époque le grand centre de fabrication de ces *menues quincailleries de pèlerinages* était Paris.

A. DE LOSTALOT.

LA QUESTION DES RÉCOMPENSES

A L'EXPOSITION DE 1878

—

Dans son numéro du 15 août, le *Journal officiel* a publié un décret pour le règlement des récompenses à l'Exposition de 1878. Aux termes de ce document, une somme de 1,500,000 francs est consacrée aux récompenses qui doivent être distribuées.

Le jury international chargé de distribuer ces récompenses sera composé de 650 membres : 350 étrangers et 300 Français, et de 325 jurés suppléants. Il devra être procédé par chaque gouvernement à la nomination de ces jurés avant le 1er janvier 1878.

Les récompenses mises à la disposition du jury international pour les expositions collectives ou individuelles des produits de l'agriculture et de l'industrie sont réglées comme il suit :

100 grands prix et allocations exceptionnelles en argent.
1,000 médailles d'or.
4,000 médailles d'argent.
8,000 médailles de bronze.
8,000 mentions honorables.

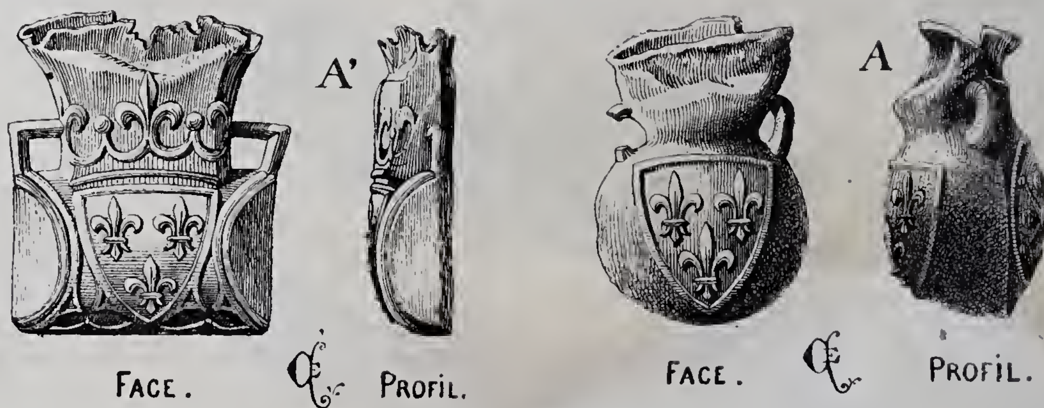
Le jury pour les œuvres d'art disposera de :

Dix-sept médailles d'honneur et objets d'art d'origine française.
Trente-deux premières médailles.
Quarante-quatre deuxièmes médailles.
Quarante-huit troisièmes médailles.

Ces récompenses seront réparties comme il suit entre les quatre sections des beaux-arts qui correspondent aux classes du premier groupe.

1re *section. — Classes* 1re *et* 2e *réunies.*

Huit médailles d'honneur.
Quinze premières médailles.



AMPOULES EN PLOMB (XVe SIÈCLE).

Vingt deuxièmes médailles.
Vingt-quatre troisièmes médailles.

2e *section. — Classe* 3e.

Quatre médailles d'honneur.
Huit premières médailles.
Douze deuxièmes médailles.
Douze troisièmes médailles.

3e *section. — Classe* 4e.

Trois médailles d'honneur.
Six premières médailles.
Huit deuxièmes médailles.
Huit troisièmes médailles.

4e *section. — Classe* 5e.

Deux médailles d'honneur.
Trois premières médailles.
Quatre deuxièmes médailles.
Huit troisièmes médailles.

Le jury des œuvres d'art dispose ainsi de 141 récompenses. Comparativement au nombre des exposants de ce groupe, ce chiffre est bien minime; la commission supérieure se montre à l'égard des artistes d'une parcimonie rare. A l'Exposition de Vienne, en 1873, le jury a décerné dans le groupe des beaux-arts 969 récompenses. La France, à elle seule, a obtenu presque le double de celles mises à la disposition du jury pour l'Exposition de 1878. L'opportunité de cette décision nous paraît fort contestable; sans nul doute, elle va provoquer des réclamations et des protestations nombreuses de la part des artistes français aussi bien que des artistes étrangers.

En 1873, 969 exposants ont été récompensés et, qui plus est, ont obtenu des récompenses de la même valeur.

La commission viennoise, estimant, avec raison, que les artistes ne peuvent être traités comme des fabricants de chaussettes ou des éleveurs de bétail, avait décidé qu'une médaille unique, sorte de *bienvenue* ou de *testimonial*, serait décernée, à un chiffre illimité, à tous les artistes de mérite. Sur ces 969 lauréats de *première catégorie*, il va donc s'en trouver 828 d'évincés, qui n'obtiendront même pas une troisième médaille, une simple mention honorable. Quelle déception! Les artistes étrangers auront, il faut l'avouer, quelque raison de trouver que les traditions de la galanterie et de l'hospitalité se perdent



LE RÉVEIL

Tableau de M. Schenck. (Voir l'article *Colonies artistiques* du précédent numéro.)

singulièrement en France. Il ne restera plus aux exposants médaillés qu'un moyen de sauvegarder leur amour-propre et de conserver leur réputation à l'abri de la mesquinerie du jury. Ce moyen, ils ne l'oublieront pas, et ils seront bien avisés. Aux termes d'un article du règlement général, « chaque exposant est libre de ne pas soumettre ses envois au jugement du jury; dans ce cas, il n'a qu'à en faire la déclaration par la simple mention sur ses produits : *hors concours* ».

Cette question des récompenses pour les beaux-arts soulève toujours beaucoup de discussions. Tous les systèmes ont été appliqués avec plus ou moins d'insuccès. Pourquoi ne pas adopter purement et simplement celui des Anglais : le jugement du public? Ce système est le plus logique et le plus conforme aux conditions particulières d'une exposition artistique. En effet, l'on ne saurait juger une œuvre d'art, produit de l'esprit et de l'imagination, comme une paire de bottes, un gilet de flanelle ou un essieu, produits de la matière. Ces derniers s'apprécient pour ainsi dire mathématiquement et, partant, d'une manière à peu près certaine. Quel est le critérium du jugement d'une œuvre d'art? Les opinions varient presque à l'infini, suivant le goût, le caractère, les préjugés, l'éducation et la nationalité de chacun. Tel genre, telle école qui plaisent à celui-ci, soulèvent les protestations de celui-là. Les uns ne jurent que par Delacroix, les autres que par Ingres, et les partisans de la peinture de MM. Cabanel, Bouguereau, etc., sont aussi loin de s'entendre avec les amateurs qui préfèrent la manière de M. Bonnat, celle de M. Henner ou de M. Puvis de Chavannes, que les Montaigu et les Capulet. Les beaux-arts ne sauraient donc en quoi que ce soit être assimilés à l'industrie.

MARIUS VACHON.

LA DENTELLE

Quelques notes sur l'histoire de la dentelle, que nos élégantes remettent tout à fait à la mode.

On se remet à porter des tuniques de dentelle, des écharpes, des mantilles. Puisse-t-elle reprendre toute la vogue qu'elle avait au dernier siècle, à cette époque où, non contentes de s'en parer elles-mêmes, les femmes en ornaient les meubles, les toilettes, les lits de repos, les glaces!

C'est de la Renaissance que date l'importation en France de la dentelle. En 1580, Nicolas Dubruyn et Assuérus Van Londerseel gravèrent, sur les dessins de Martin de Vos d'Anvers, dix estampes représentant les occupations humaines aux divers âges de la vie. Or, dans la quatrième, consacrée à l'âge mûr, on voit, au nombre des personnages, une jeune fille assise avec un carreau à tiroirs sur les genoux et travaillant de la dentelle aux fuseaux. Cet exercice était donc déjà commun, puisque le peintre l'a choisi pour caractériser une des occupations de la vie. Ainsi il est donc bien constant qu'au XVIe siècle l'art de la dentelle se cultivait sur une large échelle.

Sous Louis XIII, Louis XIV et Louis XV, la dentelle régna en souveraine dans la toilette des deux sexes, surtout la guipure et le point de Venise. Colbert en encouragea la fabrication. Une *manufacture de points de France*, destinée à rivaliser avec les fabriques étrangères, fut fondée et pourvue de puissants priviléges. Le siége de la Compagnie était à Paris, hôtel de Beaufort.

La vente de la dentelle avait ses règlements particuliers.

Les merciers-passementiers vendaient les dentelles enrichies d'or et d'argent, à l'exclusion de tous autres marchands, mais les maîtresses lingères pouvaient trafiquer de dentelles de lin.

Les dentelles devaient entrer en France par Péronne, où tous nos marchands étaient tenus de justifier de l'acquit de la taxe, sous peine d'une amende de trois mille livres.

Sous la Révolution, on enfouit les dentelles ni plus ni moins que les bijoux et les louis marqués à l'effigie royale. Il n'y a pas bien longtemps, Mme de B...ion, faisant exécuter des travaux dans son parc, fut fort surprise d'y trouver, enterrée à une grande profondeur, une triple cassette qui contenait des dentelles admirables et qui avait été placée là au temps de la Terreur.

Un fait à noter en passant, c'est qu'au milieu des mauvais jours qui avaient précédé le Directoire, Robespierre seul avait conservé la poudre et la dentelle.

Les robes de mariage des princesses, même dans notre siècle, étaient, de règle, en dentelle.

La robe de mariage de la duchesse de Berry était de point d'Angleterre; celle de la reine Victoria avait des volants en point de Malines; celle de la duchesse d'Orléans était de point d'Alençon et coûta trente mille francs.

C'est la reine Isabelle d'Espagne qui possède aujourd'hui la plus belle collection de dentelles.

On ne saurait trop applaudir à la faveur renaissante de la dentelle, trop délaissée depuis une vingtaine d'années. La dentelle, c'est le symbole de nos joies.

Elle s'enroule autour du nouveau-né dont l'Église va faire un chrétien; la fiancée qui marche à l'autel s'abrite sous un voile de dentelle, et la jeune mère qui serre pour la première fois dans ses bras son *baby* voit ses dentelles encadrer son visage. La dentelle n'est absente qu'aux jours de deuil; elle s'effraie des larmes et refuse ses capricieuses arabesques aux crêpes lugubres dont s'enveloppent la veuve et l'orpheline. Ce qu'il lui faut, c'est le visage épanoui par la joie, l'atmosphère rayonnante des fêtes, le calme bonheur de l'aïeule. Même teinte en noir, elle ne se prête qu'aux sourires : voyez plutôt la mantille!...

Aussi la dentelle doit-elle être la bienvenue dans les maisons, car elle annonce le bonheur, et quand la mère la transmet à sa fille, c'est l'histoire de ses jours heureux qu'elle lui raconte, car chaque arabesque de ses broderies rappelle un baptême, un mariage, une douce solennité de la famille.

LA MUSIQUE AUX FÊTES D'ANVERS

—

Un compositeur de grand talent, M. Peter Benoit, vient de donner à Anvers, en l'honneur de Rubens, un festival musical de proportions tout à fait inédites jusqu'à ce jour. Berlioz a dû en tressaillir d'envie dans sa tombe.

Je n'y ai pas assisté, mais voici ce qu'en dit un correspondant du *Siècle* :

« L'œuvre, une cantate en trois parties, a été exécutée sur la Place-Verte, à Anvers, vaste parallélogramme fermé au nord par la célèbre cathédrale Notre-Dame, entouré de bâtisses plus ou moins monumentales et ayant en son milieu la belle statue de Rubens, le héros du jour. Il y avait *mille* chanteurs (voix d'hommes, de femmes et d'enfants) ; deux cents musiciens d'orchestre, deux fanfares spéciales, quatre musiques militaires, le carillon et le gros bourdon de la tour et... une batterie d'artillerie de siége !

« Voilà la mise en scène. Voici maintenant le jeu :

« Il est huit heures du soir. La nuit tombe. L'œuvre débute par un chœur à l'unisson en mouvement de marche. Dès les premières mesures, enveloppée de feux électriques, la tour de la cathédrale s'illumine et apparaît comme un météore faisant saillir sur l'opacité des ténèbres ses merveilleuses arêtes gothiques et ses admirables dentelures, colossal obélisque de feu se dressant dans le noir espace comme le héraut éblouissant annonçant la grande fête aux quartiers de la cité et à la banlieue. Au même instant, six trompettes thébaines, postées trois par trois dans la tour aux assises de la flèche, se mettent à dialoguer entre elles, sur le thème initial, pendant que les chœurs et l'orchestre de l'estrade sur la place leur donnent la réplique. C'est le salut des villes néerlandaises à la cité anversoise. A la reprise du motif, les trompettes de la tour terminent leur sonnerie en *decrescendo*, de même que l'illumination électrique diminue graduellement d'intensité, de sorte que, par l'impulsion de la mesure, la lumière s'éteint degré par degré, avec la sonorité qui s'évanouit en mourant... Mais, aux dernières bouffées symphoniques, renaît un nouveau prélude orchestral introduisant le finale de cette première partie, une marche caractéristique dans laquelle se font entendre successivement l'Europe, l'Asie, l'Afrique, l'Amérique et l'Océanie qui bientôt se fondent dans un hymne d'ensemble à l'art antique, conçu dans le métum ancien et modulé par des tonalités grecques.

« La deuxième partie dépeint les luttes de la Flandre pour arriver, par des transpositions symphoniques très-hardies, à un chœur qui retrace les splendeurs de la patrie d'autrefois. Ici un nouvel élément sort de la nuit et jette sur la place une myriade de notes perlées et de trilles sonores. C'est le carillon de Notre-Dame, orchestre de cloches et de clochettes, qui se met à babiller avec l'orchestre de l'estrade pendant que la division chorale des voix d'enfants entonne le refrain principal de la cantate, écrit pour devenir populaire, et dont le dernier vers est répété bientôt à l'unisson par toutes les masses. Ensuite, à la reprise, les voix d'hommes, se scandant sur le tintement du carillon, accompagnent les voix d'enfants en imitant musicalement le jeu harmonique des cloches pour arriver de nouveau à un *tutti* dont le refrain, dit l'*Air joyeux*, devient le thème d'ensemble.

« Au début de la troisième et dernière partie se joue une synthèse de grand effet symphonique. On entend éclater un *bando* de trompettes et de trombones juchés sur le toit d'une maison voisine faisant face à la statue de Rubens. Cette fanfare, d'acoustique étrange, dont le puissance domine absolument la place, joue le motif de la marche initiale; le carillon y répond par des variations sur l'*Air joyeux;* les trompettes thébaines, qui sont maintenant descendues de la tour pour venir sur l'estrade, lancent leurs sonneries de l'introduction; l'orchestre redit le thème fondamental... Mais tout à coup tout s'arrête comme tué par un souffle mortel... il se fait une seconde de silence absolu, puis, seule dans la nuit, une voix stridente, mais lugubre et haineuse, déchire l'espace, métalliquement appuyée par quelques accords cuivrés qui marquent le rhythme comme un glas funèbre... C'est la voix de l'Envie, qui, dans un récitatif haché, insulte à la grandeur de la patrie flamande.... Cependant ce n'est qu'un intermède, car bientôt l'Envie doit se taire à son tour devant l'explosion de l'*Air joyeux* qui reprend avec une nouvelle intensité. C'est le finale de l'œuvre.

« Pendant que le *tutti* se dessine, on voit s'allumer des milliers de torches autour des quatre musiques militaires qui se préparent pour la grande retraite aux flambeaux. Puis le tout part avec une formidable attaque d'ensemble : les musiques militaires prennent à l'unisson une marche en pas redoublé sur les principaux motifs de la cantate et se mettent en branle pendant que les masses chorales et orchestrales se développent en plein *tutti*, que la fanfare du toit voisin reprend sa sonnerie, que le carillon jubile, que le gros bourdon de Notre-Dame sonne à toute volée, que le canon tonne au loin sur la nappe du fleuve, que cent mille personnes, déjà familiarisées avec le thème de l'*Air joyeux*, vont répétant de toutes leurs poitrines le refrain populaire, et qu'un immense jaillissement de feux de Bengale transforme la place en un palais de lueurs fulgurantes et de flammes multicolores ! »

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

École nationale de dessin.

C'était dernièrement la distribution des prix de l'École nationale de dessin et de mathématiques de la rue de l'École-de-Médecine. La foule était grande, et tout le monde n'a pu trouver à se placer dans la salle élégante, mais un peu trop exiguë, de l'hémicycle du palais des beaux-arts.

Cette importante école ne compte pas moins aujourd'hui de 400 élèves. Les professeurs, MM. Aimé Millet, Cabasson, Train, Faure, Hédin forment de véritables artistes, comme le prouve l'exposition excessivement remarquable des compositions de l'année 1877.

M. de Chennevières a présenté aux élèves le nouveau directeur de l'école, M. Louvrier de Lajolais, qui succède à M. Laurent Jan.

M. André Lemoine, archiviste de l'école, a lu une notice curieuse sur J.-J. Bachelier, fondateur et premier directeur de l'École de dessin de la rue des Cordeliers (aujourd'hui rue de l'École-de-Médecine) en 1765. La distribution des récompenses est venue après. Voici les noms des principaux lauréats :

Grand concours de dessin. — 1er grand prix : Bilhaut (Ernest); 2e grand prix : Gardet (Eugène).

Grand concours de sculpture (concours en loges). —

1er grand prix : Baudelot (Maxime) ; 2e grand prix : Vierne.

Grand concours d'architecture. — Grand prix (unique) : Bloch (Paul).

Prix Percier (médaille d'honneur à l'élève ayant obtenu le plus de nominations) : Convers (Louis), 17 nominations.

Grand prix de composition d'ornements : Thivet (Auguste).

Voici maintenant les noms des élèves qui ont obtenu des premiers prix, en dehors des lauréats ci-dessus désignés :

MM. Mazet, Blet, Casse, Surand, Chrétien, Chabrol, Rémy, Rabouille, Maistrasse, Arène, Joignot, Augendre, Taillade, Charrier, Moroge, Aubineau, Boquet, Denen, Chopin, Frété, Clerc, Bordet, Rouillard et Béru.

La France à Anvers.

L'Académie des beaux-arts, désirant s'associer aux témoignages d'admiration et de sympathie pour la mémoire du grand artiste dont la ville d'Anvers vient de célébrer le troisième centenaire, a délégué, pour la représenter aux fêtes de Rubens, une commission spéciale composée de MM. le comte de Laborde, secrétaire perpétuel; Guillaume, directeur de l'École des beaux-arts ; Cabanel, peintre; Thomas, compositeur de musique, directeur du Conservatoire ; Garnier, architecte de l'Opéra ; Meissonier, peintre, et Charles Blanc, critique d'art, membre de l'Académie française.

Statues à l'Exposition universelle.

Voici les sujets des statues qui orneront la façade du Palais du Champ-de-Mars, ainsi que les noms des artistes chargés d'exécuter ces travaux :

L'Angleterre, M. Allard ; les Indes anglaises, M. Cugnot ; l'Australie, M. Roubeaux ; l'Amérique méridionale, M. Bourgeois ; les États-Unis, M. Caillé ; la Suède, M. Allasseur; la Norwége, M. Moulin ; l'Italie, M. Marcellin ; la Chine, M. Captier; l'Espagne, M. Doublemard; l'Autriche, M. Deloye; la Hongrie, M. Lafrance; la Russie, M. Lepeyre; la Suisse, M. Gruyère; la Belgique, M. Leroux; la Grèce, M. Delorme; le Danemark, M. Marqueste; la Perse, M. Chatrousse; l'Égypte, M. Ottin ; le Portugal, M. Sanson ; enfin les Pays-Bas, M. Tournon.

Chacune de ces 21 statues sera payée 4,000 francs. C'est donc en tout une dépense de 84,000 fr.

Un nouveau Constable au Louvre.

Le musée du Louvre vient de s'enrichir d'un tableau de Constable, don de M. Lionel.

Ce tableau du grand paysagiste anglais représente le penchant d'une colline pierreuse qui domine une plaine plantée d'arbres. Un effet de lumière après la pluie, fougueusement, mais admirablement rendu, fait chatoyer cette charmante toile.

On l'a placée dans la grande salle voisine de l'escalier qui descend à la galerie des Antiques, non loin des Léopold Robert.

Tableaux d'église.

La commission des beaux-arts instituée par la préfecture de la Seine a commandé plusieurs tableaux destinés à l'ornementation d'églises appartenant aux communes suburbaines. Nous citerons entre autres :

La *Transfiguration*, de Camille Bellanger, destinée à l'église de Dugny ;

Saint Saturnin martyr, de Chartrand, destiné au chœur de l'église de Champigny-sur-Marne et qui figurait au dernier Salon ;

Saint Gervais et saint Protais conduits au martyre, de Louis Dupain, pour l'église de Pierrefitte (1re médaille du dernier Salon) ;

Une *Mater dolorosa*, de Jules Garnier, pour l'église de la Courneuve, etc.

La plupart de ces commandes sont attribuées à de jeunes élèves de l'École des beaux-arts signalés à l'Administration dès leur début.

Médailles commémoratives.

Depuis quelques années, l'administration municipale fait frapper des médailles pour rappeler la construction de ses principaux monuments.

C'est ainsi qu'elle possède les médailles commémoratives des halles centrales, du tribunal de commerce, des églises Saint-Augustin, de la Trinité, etc., etc.

Cette collection vient encore de s'enrichir de deux nouvelles œuvres.

Une médaille commémorative de l'église Saint-Pierre de Montrouge, par M. Degeorge, et une médaille rappelant la reconstruction du palais de justice, par M. Jean Lagrange, prix de Rome en 1860.

Parmi les commandes qui seront faites cette année doit figurer la médaille du nouvel Hôtel-Dieu.

Toutes ces productions artistiques figureront à l'exposition que la ville organise dans le pavillon spécial qui lui sera réservé au Champ-de-Mars.

Frais du théâtre de Nantes en 1790.

Voici un extrait d'une lettre inédite adressée par l'entreprise à M. Saint-Prix, pensionnaire du roi et du Théâtre-Français, intéressé dans l'affaire.

Personnel :		
Comédie	52,800	livres.
Opéra	48,700	—
Orchestre	18,020	—
Ballet	28,500	—
Chœurs	10,300	—
Emplois divers	18,000	—
Administration :		
Loyer de la salle	17,000	—
Luminaire	18,500	—
Garde et soldats	4,200	—
Ports de lettres	600	—
Chauffage	2,400	—
Copie de musique	1,800	—
Chaussures de la danse	2,000	—
Entretien du magasin et menues dépenses	10,000	—
Frais des rôles	4,000	—
Assurance du magasin	1,980	—
TOTAL ROND	239,000	—

Les recettes étaient évaluées de 320 à 370,000 livres par an.

Pour une période déjà fort agitée, celle de 1789-1790, ces chiffres nous semblent très-respectables. En tout cas, nous ne croyons pas que le théâtre de Nantes pourrait, de nos jours, exhiber un bilan de cette importance.

PEINTURES DE M. PUVIS DE CHAVANNES

AU PANTHÉON

—

Le samedi 11 août dernier, les élèves de l'École des beaux-arts et les artistes exposants du dernier Salon, réunis dans la salle Melpomène où se faisait la distribution annuelle des récompenses, accueillaient avec le plus vif enthousiasme le nom de M. Puvis de Chavannes qui venait d'être promu officier de la Légion d'honneur.



SAINTE GENEVIÈVE

Dessin de M. Puvis de Chavannes, d'après une de ses peintures au Panthéon.

Il n'y a pas bien longtemps que les artistes savent que M. Puvis de Chavannes est un homme d'une grande valeur, et je ne crois pas que le public soit encore bien édifié à ce sujet. C'est, en effet, que ce peintre original chemine à peu près seul dans la route qu'il a lui-même tracée : il a horreur des sentiers battus; de là vient son isolement et l'ignorance de la foule à son sujet. L'un et l'autre font tout ce qu'ils peuvent pour ne pas se rencontrer.

Au milieu de ce débordement réaliste qui caracté-

rise la peinture moderne, alors que la plupart des peintres, et le public à leur suite, s'acharnent à ne vouloir envisager l'humanité que dans les dehors plastiques de son enveloppe périssable, sans oublier les verrues, M. Puvis de Chavannes professe un dédain suprême pour la matérialité des êtres et des choses; il n'en veut prendre que juste ce qu'il faut pour accuser la différence des espèces et des essences naturelles. Son ambition à lui est d'exprimer l'insaisissable, la poésie, le rêve, en un mot l'idéal.

Les dessinateurs vous diront qu'il ignore le dessin : assertion bien risquée si l'on veut considérer que dans toutes les compositions de M. Puvis de Chavannes les lignes sont toujours belles, harmonieuses et bien équilibrées, les silhouettes justes et fièrement accusées. Sans doute le *morceau* présente des lacunes et souvent des imperfections criantes, mais que nous importe, puisque la volonté de l'artiste est qu'il en soit ainsi : il pense que l'œil ne doit pas être attiré par les mérites d'une exécution trop localisée; leur charme empêcherait de voir l'ensemble. Delacroix comprenait le dessin de cette manière, aussi lui a-t-on fait le même reproche de ne pas connaître les secrets de la forme : sa gloire ne s'en trouve pas plus mal aujourd'hui.

Les peintres vous diront que M. Puvis de Chavannes ne sait pas peindre : ce reproche n'est pas plus fondé que le premier. Si l'art de peindre consiste à rendre fidèlement les colorations des objets jusqu'à faire illusion aux sens, M. de Chavannes n'y entend rien; mais la peinture peut et doit atteindre un but plus élevé. Le décorateur du Panthéon peint comme il dessine : il n'est pas d'artiste qui apporte autant de logique dans son œuvre.

Peu lui importe la note isolée, le ton local, il ne se préoccupe que de la symphonie, de la tonalité d'ensemble : à ce point de vue, les visiteurs du Panthéon ne me contrediront pas si j'avance qu'il y a en M. de Chavannes un harmoniste de premier ordre. Delacroix était plus que cela; c'était un coloriste et un harmoniste à la fois. Sa palette a une valeur intrinsèque que n'a pas celle de M. Puvis de Chavannes : les tons n'abdiquent pas chez lui; ils veulent par eux-mêmes exprimer quelque chose — la vérité, la nature — avant d'aller se fondre dans l'ensemble qui est, dans les œuvres de ce maître, d'un éclat, d'une richesse incomparable.

On me pardonnera d'aller encore chercher une comparaison chez le voisin, dans la musique; pourquoi me gênerais-je, du reste, puisque les musiciens modernes ne se font pas faute d'emprunter aux arts plastiques leurs termes techniques et leurs sujets? Ils parlent des *colorations* de l'instrumentation et intitulent volontiers leurs fantaisies : *Paysage*, *Clair de lune*, *Coucher de soleil*, etc...

Je dirai donc, sous forme d'équation, que la peinture de M. Puvis de Chavannes est à celle de Delacroix ce que l'orchestre de Glück est à celui de Wagner.

Qu'on préfère tel ou tel, c'est fort bien, mais il n'est pas permis de méconnaître les mérites des uns et des autres.

Autre chose encore, et qui établit combien l'individualité artistique de M. Puvis de Chavannes forme un tout complet, raisonné et raisonnable. Ses compositions sont toujours empruntées à la fable, à l'allégorie, ou aux sujets mystiques. Pourquoi lui demanderait-on d'apporter les réalités de l'ordre physique dans l'interprétation de légendes qui s'adressent exclusivement à l'esprit ou à l'âme? Ce serait lui demander de commettre un contre-sens.

Et, d'autre part, ne sait-on pas que la fresque — seul mode employé par lui jusqu'à ce jour — ne comporte pas précisément la solidité d'exécution qu'on lui reproche de ne pas avoir? Nous avons donc raison de dire que M. Puvis de Chavannes est un artiste logique et qui, lui aussi, va jusqu'au bout..... de son programme.

Le jour où il nous montrera, dans un cadre modeste, le portrait d'un notaire, nous serons en droit de critiquer sa peinture et son dessin, dans le sens étroit que l'art moderne attache à ces deux mots; jusque-là, nous nous contenterons d'examiner si les œuvres de M. Puvis de Chavannes ont un caractère décoratif en rapport avec l'emplacement qu'on leur donne, et si elles contribuent à développer dans l'esprit des visiteurs l'illusion d'êtres et de choses que personne n'a vus, si ce n'est par les yeux de l'âme, — c'est-à-dire si elles atteignent le but que l'artiste s'est proposé.

Laissons donc chanter ce poëte : son royaume n'est pas de ce monde, et il abandonne trop volontiers à ses confrères la suprématie dans le domaine temporel pour qu'il soit équitable de lui disputer le pouvoir spirituel qui lui appartient sans partage aujourd'hui.

L'œuvre de M. de Chavannes au Panthéon se compose d'une peinture représentant sainte Geneviève enfant priant au pied d'une croix faite d'un rameau, et d'un grand panneau divisé en trois parties par les colonnes du temple et qui représente le moment où saint Germain d'Auxerre et saint Louis arrivent aux environs de Nanterre. Dans la foule accourue à leur rencontre, saint Germain distingue une enfant marquée pour lui du sceau divin; il l'interroge et prédit à ses parents ses hautes destinées. L'enfant sera sainte Geneviève.

La scène principale, dont nous donnons un dessin, fait par M. Puvis de Chavannes, occupe le centre; l'évêque, avec un beau geste épiscopal, bénit la jeune fille qui lève sur lui ses yeux confiants; le père et la mère de celle qui sera un jour la patronne de Paris se courbent devant le saint homme : tout autour viennent se grouper les paysans du village dans divers épisodes qui se relient les uns aux autres dans les panneaux latéraux, de telle sorte que l'ensemble est masqué en partie, mais non interrompu, par les deux colonnes qui coupent la composition en trois travées : disposition originale et qui produit un effet nouveau et charmant.

Douze artistes différents doivent concourir à la dé-

coration du Panthéon ; seule, l'œuvre de M. Puvis de Chavannes est en place ; nous ne savons ce que seront les autres, mais nous croyons fort que, loin d'avoir à redouter un voisinage dangereux, cette œuvre montrera une fois de plus que les conceptions élevées savent se dégager triomphantes et fières au milieu des séductions dont le charme dérive tout entier de l'habileté manuelle de l'artiste : l'esprit prime la matière. ALFRED DE LOSTALOT.

LA CASCADE DU TROCADÉRO.

Une nouvelle qui a fait rêver les Parisiens et les nombreux amateurs d'architecture fantaisiste est l'adjudication qui a été passée pour la construction de la grande cascade du Trocadéro. Paris aura aussi sa cascade monumentale !

Cette fantaisie aquatique ne coûtera guère moins de 650,000 francs ; mais ce sera un chef-d'œuvre de goût et d'art qui restera. Désormais on dira : la cascade du Trocadéro, comme on dit aujourd'hui la cascade de Saint-Cloud, de Chantilly, du bois de Boulogne, etc. Les eaux joueront au Trocadéro les dimanches et jours fériés, comme jouent les eaux de Versailles, de Fontainebleau et de Saint-Cloud. Disons quelques mots de cette cascade parisienne.

La chute d'eau aura son point de départ sous le centre de la colonnade de la rotonde avancée qui dominera le Trocadéro. Une tranche d'eau, haute et large de plusieurs mètres, émergera de l'entre-colonnement médian, et de gradin en gradin se déversera dans un vaste bassin, à margelles arrondies et brisées.

L'eau sera conduite de là vers le Champ-de-Mars, où elle sera sans doute utilisée pour le service d'arrosage. De chaque côté de la cascade seront échelonnés des jets d'eau variés, comme on en voit à Saint-Cloud et dans l'allée des Marmousets à Versailles. L'eau sera abondante, foisonnera et sortira en grosses gerbes de toutes les bouches, de toutes les issues, ménagées dans le but de produire le plus bel effet.

La cascade a été de tout temps l'ornementation indispensable des jardins, et, dès la plus haute antiquité, ce genre de décoration a figuré avec un caractère grandiose dans les résidences des souverains.

Le paradis terrestre avait sa chute d'eau où Adam et Ève remplissaient les devoirs de propreté imposés par la religion naturelle, et qui se sont transmis au peuple juif.

Parmi les magnifiques jardins qui émaillaient la Perse et l'Assyrie, les jardins suspendus de Babylone tenaient le premier rang. Ils comptaient parmi les sept merveilles du monde et étaient, dans l'antiquité, l'expression de la plus fastueuse fantaisie d'un despote couronné, comme, dans les temps modernes, Versailles et son parc. Dans ces jardins suspendus, le créateur de ces merveilles n'avait eu garde d'oublier les eaux et leurs effets variés. L'opulente Sémiramis avait fait construire des machines qui élevaient de l'Euphrate une quantité d'eau suffisante pour alimenter les cascades des grottes, et une foule de canaux circulant sous les plantes entretenaient sur ce sol factice une fraîcheur et une verdure perpétuelles.

Les jardins d'Antioche avaient des torrents et des cascades sans pareils. Veut-on avoir une idée des jardins d'Antioche?

Qu'on place dans l'enceinte de Paris un cirque de buttes vingt fois plus élevées que les Buttes Chaumont. De ces roches à pic faites descendre des torrents impétueux dont l'eau se brise, se pulvérise et se divise en gerbes et en cascades mugissantes qui vont alimenter d'immenses pièces d'eau ; au centre de cet immense rideau circulaire de montagnes placez des champs émaillés de toutes les fleurs, ombragés par toutes les espèces d'arbres, et vous aurez une image réduite de ces splendides jardins.

Partout, en Asie-Mineure, en Perse, en Grèce et à Rome, l'art des jardins, qui était poussé au suprême degré, ne manquait pas de placer en première ligne l'ornementation de la cascade.

Citons dans l'antique Rome les jardins de Lucullus, de Pompée, de César, de Salluste.

Mais l'art de faire les cascades, c'est-à-dire de les ériger en monuments avec des pierres de taille, comme on les fait encore de nos jours, a été mis en pratique à l'époque d'Auguste. Jusque-là, la cascade consistait en un agencement de roches imitant les déchirures des ravins et les blocs sillonnés par les eaux.

C'était une imitation de la nature.

Au commencement de notre ère, l'ornementation des jardins fut l'objet d'un enseignement et devint une science. Les allées furent tirées au cordeau, les plates-bandes, les parterres furent alignés ; des rotondes, de petits temples furent construits, les chutes d'eau figurèrent dans des monuments élevés tout spécialement.

C'est en 1720 que le goût anglais fit irruption en France et s'étala dans certaines résidences. On créa des jardins à l'anglaise, timidement d'abord ; mais peu à peu la méthode insulaire se propagea et se fit accepter à la cour. Sous Louis XV et sous Louis XVI, les jardins privés des Trianons furent convertis en jardins anglais, et la petite Suisse donna avec ses sites admirables un bon congé à l'ancienne méthode.

Avec les jardins à l'anglaise, la cascade cessa d'être un monument. Elle fut faite, comme anciennement, à l'imitation de la nature. Plus de nappes d'eau, de gradins, de vasques, de jets d'eau. La cascade du bois de Boulogne et la chute d'eau des buttes Chaumont ont dépassé toutes les conceptions en ce genre.

Il faut applaudir à l'idée de rétablir au Trocadéro la cascade monumentale qui sera parfaitement appropriée à l'architecture grandiose de l'édifice d'où l'eau s'échappera.

ÉCOLE FRANÇAISE CONTEMPORAINE

—

THÉODORE ROUSSEAU

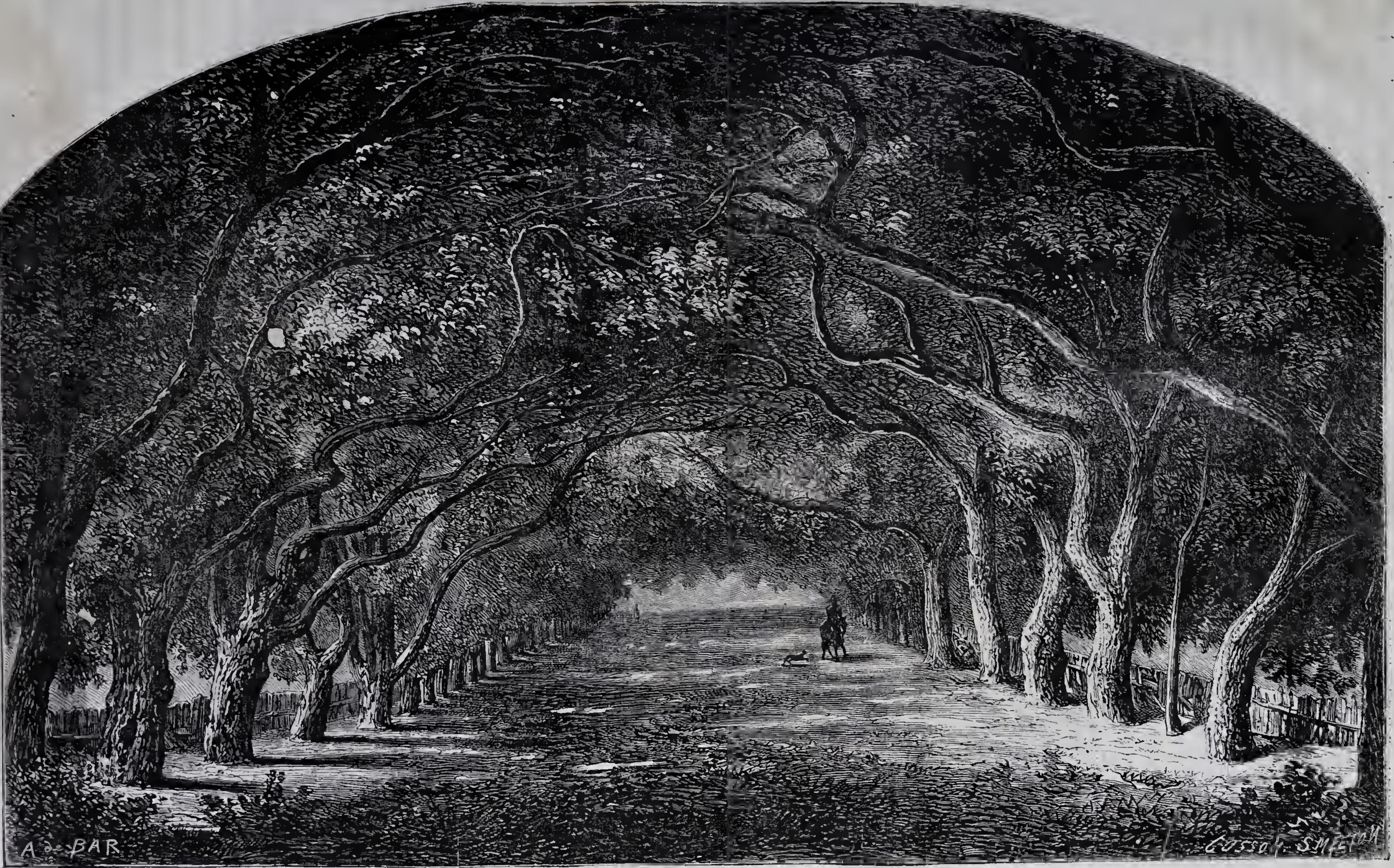
Théodore Rousseau appartenait à cette grande génération de 1830, qui marquera dans l'avenir et dont on parlera comme d'une des époques climatériques de l'esprit humain. On eût dit qu'une flamme était descendue du ciel, le même jour, sur des fronts privilégiés. Quelle ardeur, quel enthousiasme, quel amour de l'art, quelle horreur de la vulgarité et des succès achetés par de bourgeoises concessions! Chacun se donnait tout entier avec son effort suprême et sa plus intense originalité. Toutes les natures étaient lancées à fond de train, et l'on se souciait peu de mourir, pourvu qu'on atteignît le but. L'art se renouvelait sur toutes ses faces; la poésie, le théâtre, le roman, la peinture, la musique formaient un bouquet de chefs-d'œuvre. Cabat avait découvert la nature sans aller bien loin. Le jardin Beaujon, le cabaret de Montsouris, la mare aux Canards, le moulin de la Galette lui avaient suffi. Flers, le maître de Cabat, trouvait des paysages charmants aux environs d'Aumale. Théodore Rousseau, après s'être inspiré des coteaux de Sèvres et de Meudon, s'était aventuré jusqu'à la forêt de Fontainebleau, alors presque inconnue, et il y avait planté sa tente. Là il peignait des arbres, des rochers, des ciels, comme si Bertin, Bidault, Watelet, Michallon n'eussent jamais existé; des arbres qui n'étaient pas historiques, des rochers où ne s'abritait pas la nymphe Écho, des ciels que ne traversait pas Vénus sur son char. Il rendait ce qu'il voyait avec son attitude, son dessin, sa couleur, ses rapports de ton, naïvement, sincèrement, amoureusement, ne se doutant pas que c'était là une audace presque insensée, et qu'il allait passer pour barbare, chimérique et fou.

La vérité a ce privilége lorsqu'elle se montre dans sa sainte nudité, au milieu de nos vaines apparences et de nos mensonges spécieux : on la trouve indécente et l'on veut la faire rentrer dans son puits. Après avoir paru une fois au Salon, par surprise sans doute, Rousseau en fut exclu systématiquement pendant de longues années. L'Institut semblait craindre que ce feuillé révolutionnaire ne renversât la société de fond en comble. A chaque refus d'admission, c'étaient dans la jeune presse d'alors des cris, des injures, des diatribes contre le jury, dont on ne saurait se faire une idée. Quelle consommation d'épithètes et de métaphores outrageantes! Nous-même nous étions, à l'endroit de ces pauvres jurés, d'une férocité qui nous fait sourire aujourd'hui quand le hasard met sous nos yeux ces pages virulentes, début obligatoire de tout Salon en ce temps. La forme était peut-être excessive, mais nous avions raison de défendre la liberté de l'art. Cependant Rousseau, sans se décourager, continuait à étudier la nature; il allait la surprendre le matin en déshabillé, quand elle croit que personne ne la regarde; il l'épiait à sa sieste de midi et surtout au crépuscule, au moment qu'elle va s'endormir. Il ne la quittait même pas la nuit et la cherchait aux heures mystérieuses, à travers la demi-transparence des ténèbres. De ces études d'une conscience si scrupuleuse, d'une observation si profonde, il faisait des tableaux pleins de hardiesse, de fougue et d'originalité, ajoutant, comme tout grand artiste, son âme à la nature. Ces tableaux, quelques amis seulement les connaissaient, et ils durent rester longtemps dans l'atelier, humiliés, poussiéreux et retournés contre les murs, comme pour cacher leur affront!

Heureusement il y avait en ce temps-là des jeunes gens doués du sentiment de l'enthousiasme et de l'admiration, qui s'éprenaient d'un talent et s'y dévouaient avec une sorte de fanatisme. Ils ne manquaient aucune occasion de vanter leur dieu, souvent un dieu inconnu, de le défendre, de l'exalter par-dessus tous les autres, d'injurier même un peu ses adversaires, de crier à l'injustice des juges et à la stupidité du siècle. Dans les ateliers, dans les salons, sur le boulevard, où se rencontraient les péripatéticiens de l'esthétique, ils lui recrutaient des néophytes qu'ils menaient mystérieusement contempler le chef-d'œuvre repoussé. C'est ainsi que nous vîmes pour la première fois l'*Allée de châtaigniers* de Théodore Rousseau. L'impression que produisit sur nous cette peinture si forte, si drue, d'une fraîcheur si vigoureuse, tout imbibée des sèves de la nature et des souffles de l'atmosphère, on peut facilement le comprendre. Trente ans n'ont pas affaibli le souvenir de cette suprise, et en retrouvant chez Kkalil-bey le tableau devenu célèbre, nous avons éprouvé le même effet qu'autrefois. C'est pour notre âge mûr une vraie satisfaction que de n'avoir rien à réformer des admirations de notre jeunesse. Ce que nous avons trouvé beau jadis l'est encore et le sera probablement toujours, car pour beaucoup de ceux que nous aimions la postérité a déjà commencé. Si la vie ne nous a pas tenu toutes ses promesses, l'art au moins, rendons-lui cette justice, ne nous a jamais trompé. Aucun des dieux que nous avons adorés n'est un faux dieu, et nous pouvons continuer à brûler devant eux un encens légitime. Hélas! pourquoi faut-il que nous en jetions si souvent les grains sur la flamme d'un trépied funèbre?

Les tableaux d'un paysagiste n'ont pas, comme ceux d'un peintre d'histoire, de nom spécial qui les distingue. Il n'y a ni fait ni anecdote dans le paysage tel que le concevait Rousseau. Les personnages n'y interviennent que comme d'agréables taches de couleur, et n'ont pas plus d'importance qu'ils n'en offrent réellement au sein de la vaste nature, où l'homme disparaît si aisément. Sauf quelques particularités de site, *paysage* est encore le meilleur titre qu'on puisse donner à un paysage, et c'est ce qui nous empêche de citer ici les principales œuvres de Théodore Rousseau. La postérité saura bien leur trouver des noms, comme pour Ruysdaël ou pour Hobbema.

Contrairement à la plupart des peintres, qui se confinent dans une manière qui devient reconnaissable comme une écriture, Rousseau est très-varié



L'ALLÉE DE CHATAIGNIERS,
Par Théodore Rousseau.

dans son œuvre; il cherche la vérité par tous les moyens : tantôt il empâte, tantôt il frotte; cette fois il procède avec la fougue de l'esquisse; cette autre, il finit minutieusement; aujourd'hui il choisit un site qu'il présente à une heure particulière, sous un aspect presque fantastique, comme en offre souvent la nature à ses contemplateurs assidus; demain il reproduira avec bonhomie une campagne toute plate, accidentée d'un chemin communal, et hérissée de quelques maigres peupliers; ou bien il s'enfonce dans sa forêt chérie; il prend un chêne et en fait le portrait comme on ferait celui d'un dieu, d'un héros ou d'un empereur. Quelle majesté et quelle force active encore dans cet ancien de la forêt, dans ce burgrave végétal, digne d'être chanté par Laprade, qui a vu les siècles tomber autour de lui comme les feuilles jaunes de l'automne! Il eût rendu des oracles à Dodone et fourni le gui sacré, dans le bois druidique, à la faucille d'or d'une Velléda. La couleur intense de ce chef-d'œuvre s'est déjà agatisée, comme disent les experts et les connaisseurs, et ne changera pas plus désormais que celle d'une mosaïque. Quoique profondément original, Théodore Rousseau avait cependant sa famille dans l'art; il était un peu cousin à la mode de Bretagne de Gainsborough, de Constable, et surtout de ce peintre, peu connu sur le continent, que les Anglais appellent Old Crome (le vieux Crome). Rousseau dessinait bien et fidèlement, mais c'est surtout comme coloriste qu'il restera. A l'âge où l'artiste, jugeant sa jeunesse avec sévérité, prend la maladie du style, Théodore, grâce à son incessante familiarité avec la nature et à son tempérament robuste, surmonta heureusement cette crise fâcheuse; resta lui-même et se contenta d'admirer, sans les copier, les paysages philosophiques du Poussin. Par une de ces anologies secrètes qu'on sent plutôt qu'on ne les raisonne, on peut dire que Théodore Rousseau était le Delacroix du paysage.

Qu'on nous permette de placer ici un souvenir personnel. Après avoir subi longtemps la persécution, celui qu'on appelait le *grand refusé* en était venu à être juré et même président du jury. Des conditions plus équitables et plus libérales de jugement avaient permis cette transformation. L'ancien coupable, le condamné d'autrefois s'était assis à son tour sur le fauteuil du juge. Le soin religieux, l'attention soutenue, la compréhensive indulgence qu'il apportait à ces délicates fonctions, dont on ne peut apprécier la difficulté qu'après les avoir pratiquées soi-même, il n'est pas besoin de les dire, et lorsqu'une œuvre bizarre, outrée, extravagante de pensée ou d'exécution nous passait sous les yeux, avant de prononcer le verdict de refus, Rousseau disait aux vieux de 1830, devenus comme lui membres du jury : « Prenons garde, messieurs; nous ne sommes peut-être plus que des ganaches romantiques, classiques à notre façon. »

A l'une de ces séances, la dernière, nous sortîmes ensemble. Le paysagiste solitaire était un causeur remarquable; il parlait bien de toutes choses, et surtout de son art. Une vieille ardeur inextinguible l'empêchait de sentir la fatigue, et après ce travail qui courbaturait les plus jeunes il était animé, vaillant, prêt à la théorie, au paradoxe et à l'esthétique. Nous traversions lentement ces jardins où Ledoyen a installé sa cuisine, dans une villa pompéienne d'un assez bon effet, entrevue sous un rayon de soleil à travers des massifs de verdure. Un arbre d'un jet superbe et le tronc à demi enveloppé de lierre comme une colonne nous frappa, et nous le fîmes remarquer au grand artiste. Nous trouvions à cet arbre une élégance particulière, mondaine pour ainsi dire et fashionable. Il y a, disions-nous, des arbres sauvages, des arbres paysans, des arbres bourgeois, des arbres dandys; celui-ci en est un. On peut le considérer comme un marquis de la végétation; on dirait qu'il s'est formé aux belles manières en voyant passer sous son ombre le luxe du grand monde et du demi-monde, les voitures brillantes, les chevaux fringants, les toilettes tapageuses. Les arbres des parcs princiers ou seigneuriaux semblent porter des blasons. Sans doute la nature inculte vaut mieux, mais il y a un charme dans cette nature arrangée. Et pourquoi les paysagistes ne représentent-ils jamais un parc, un jardin, une villa avec son élégance agréable, quoique un peu peignée? Théodore Rousseau répondit : « Cela est bien difficile. » Nous allâmes, tout en continuant le discours, au Cours-la-Reine, à l'Élysée et aux Tuileries : différents groupes d'arbres de la disposition la plus heureuse et d'une beauté de forme qu'on n'aurait pas trouvée plus grande dans une forêt vierge, mais toujours avec un cachet aristocratique reconnaissable. Les grands yeux de l'artiste s'étaient illuminés, et déjà le tableau se composait dans sa tête, et son doigt levé, suivant le contour des choses, en esquissait les principales lignes. Deux marronniers qui s'élèvent derrière la Diane chasseresse lui paraissaient propres à former le groupe central, ou, comme il le disait, le nœud de la composition. Ce rêve l'occupait déjà tout entier; il voulait peindre l'arbre des cités après avoir peint l'arbre des forêts, et, nous donnant une brusque poignée de main, il nous quitta en nous jetant ces mots : « Ce tableau, je le ferai. »

Ce tableau, il ne l'a pas fait. L'homme fait des projets sans compter sur la mort, et nul n'est sûr d'achever la ligne commencée. Nous n'avons plus revu Théodore Rousseau. Qui eût pu croire que cette promenade charmante, entremêlée de causeries, d'études de la nature, de discussions amicales sur l'art, était le dernier entretien que nous aurions sur terre? La journée était belle, tout souriait; l'artiste, avec ses larges épaules, sa physionomie vigoureuse et colorée, sa barbe où se glissaient à peine quelques touches grises, semblait logiquement promis à une longue vie. Nul pressentiment funeste, rien qui présageât la séparation éternelle. Quelle chose douloureuse et mélancolique de penser que, lorsqu'on se quitte, c'est peut-être pour toujours!

THÉOPHILE GAUTIER.

HALÉVY & LA REINE DE CHYPRE

—

Depuis longtemps, écrit M. Oscar Comettant, il était question de reprendre à l'Opéra *la Reine de Chypre*, qui restera, nous en sommes persuadé, comme une des plus remarquables partitions écrites dans le style propre de la tragédie lyrique, un genre qui vaut bien les *mythes* ou *tableaux* symphoniques et vocaux en trois soirées dont cherchent à nous régaler Wagner et ses disciples dissonants. *La Reine de Chypre*, vingt fois annoncée, fut vingt fois remise à des temps meilleurs. On connaît la majestueuse lenteur de notre Académie de musique, qui semble, depuis sa fondation, avoir pris pour devise ce trop commode dicton : « Tout vient à point pour qui sait attendre. » Personne ne sait mieux attendre que les habitués de l'Opéra, et *la Reine de Chypre* nous est rendue à point après dix-neuf années d'hésitations, ce qui peut paraître un peu long.

Fromental-Élie Halévy, à qui l'on doit *l'Éclair*, *la Juive*, *Charles VI*, *Guido et Ginevra*, *le Juif errant*, *les Mousquetaires de la reine*, *la Reine de Chypre*, etc., est né à Paris en l'an VII (le 27 mai 1799), de parents israélites. Son père, Élie Halévy, eut l'honneur de célébrer la paix d'Amiens en chantant en hébreu, dans le temple israélite de Paris, un hymne qui lui valut une réponse en vers latins du pasteur protestant Marron, un honnête ministre doublé d'un poëte érudit. Chose singulière, c'est dans une maison de la rue Neuve-des-Mathurins, détruite pour faire place au Grand-Opéra, qu'est né celui qui, par son génie, devait puissamment contribuer à la gloire de notre Académie nationale de musique. Le premier piano sur lequel travailla le jeune futur grand compositeur était un petit clavecin sorti des ateliers d'un modeste facteur de la rue Vieille-du-Temple, nommé Roller ; or, c'est le fils de ce facteur, peintre habile, bon musicien et camarade de classe de Fromental Halévy qui, en 1830, inventa le piano droit, s'inspirant peut-être du *sirémois* construit en 1818 par Évoit, de Strasbourg. Roller, après avoir acquis une belle fortune avec ses pianos droits, reprit sa palette et se fit une réputation comme portraitiste. Il redevint facteur d'un jour, en 1854, pour satisfaire à un désir d'Halévy. Le compositeur (c'est son frère qui nous l'apprend) voulut avoir un piano-bureau, et pour cela il s'adressa à son ami Roller. Celui-ci lui fabriqua un magnifique bureau de travail dont les flancs recélaient un piano. C'est sur cette table harmonique, sur cet établi de génie qu'Halévy composa ses derniers opéras : *Valentine d'Aubigny*, *la Magicienne*, *Jaguarita*. Le vieux clavecin du père, écrit le frère du compositeur, avait facilité les premières études d'Halévy, entendu ses premiers accords, reçu ses premières inspirations ; le piano recueillit ses dernières paroles.

Halévy entra de bonne heure au Conservatoire et ses progrès furent rapides. A quinze ans, il remplissait les fonctions de répétiteur de solfége dans cet établissement, et ses élèves étaient tous plus âgés que lui. Après avoir concouru trois fois pour le prix de Rome, il l'obtint à peine âgé de vingt ans avec une cantate intitulée *Herminie*. Comme pensionnaire de l'Académie des beaux-arts, Halévy passa deux ans en Italie. A Naples, il écrit pour le théâtre San-Carlo un ballet en trois actes. A Rome, il fait la connaissance de Rossini. Toujours en qualité de pensionnaire du gouvernement français, il se rendit en Allemagne. Près de Vienne, dans un humble réduit, vivait alors Beethoven. Le jeune compositeur français alla lui rendre ses respectueux hommages. Halévy conserva toute sa vie un souvenir d'attendrissement et d'admiration pour le sublime artiste qu'il avait vu triste, pauvre, travaillant toujours, et tirant de son piano des sons qu'il n'entendait plus, hélas !

Halévy a écrit treize grands opéras, dix-huit opéras-comiques, un ballet, des cantates, beaucoup de romances, des pièces de piano, quantités de chœurs détachés, une méthode de solfége, etc. Tous ces ouvrages n'ont certes pas une valeur égale ; mais tous sont écrits dans ce style élevé, dramatique, chevaleresque, pathétique, qui caractérise le génie de ce maître français. L'orchestre d'Halévy est assurément moins symphonique, moins constamment tissé de dessins, de croisements de parties, moins étudié pour tout dire en un mot que celui de Meyerbeer ; mais il ne cesse pas un instant pour cela d'être savant dans sa sobriété relative, bien remplie, et d'une sonorité toujours noble. S'il s'efface parfois discrètement pour laisser aux chanteurs en scène la possibilité de fixer sur eux exclusivement l'attention du public, c'est qu'Halévy a toujours pensé que dans un drame lyrique, passionné, émouvant, le premier rôle doit appartenir aux acteurs qui chantent la pièce en même temps qu'ils la jouent. Pour pouvoir donner à l'orchestre un intérêt égal à celui des voix au théâtre, et composer ainsi dans le style symphonique, il a fallu supprimer le drame lyrique d'action, où les passions humaines sont en jeu, pour le remplacer par des tableaux vivants, sans action, et dans lesquels les chanteurs en scène se bornent la plupart du temps à décrire les situations que veut peindre le compositeur, à peu près comme, dans *le Désert* de Félicien David, fait le récitateur sur des tenues d'instruments. Halévy ne comprenait point ainsi l'opéra, et les poëmes de *la Juive* et de *la Reine de Chypre* sont de véritables pièces de théâtre dans lesquelles il convient que les acteurs-chanteurs ne soient ni gênés dans leur action par des développements symphoniques, ni dérobés à l'attention des auditeurs par un travail d'orchestre conçu au seul point de vue de la musique indépendante, comme dans les compositions d'ensemble faites pour être exécutées au repos telles que symphonies avec chœurs, cantates, oratorios, etc.

Le poëme de *la Reine de Chypre* est sans contredit un beau poëme, et c'est peut-être le plus littéraire de tous ceux que l'on doit à la plume féconde de M. de Saint-Georges. Il est sombre, à la vérité, mais il est riche en situations musicales, tour à tour énergiques, tendres, pathétiques, et il se prête admi-

rablement à la pompe de la mise en scène. Rien de fantastique dans cet ouvrage, où l'on ne quitte pas la terre une seule minute pour voyager dans l'empire de Jupiter, où tous les acteurs sont des humains parlant et agissant comme des humains, où l'on n'aperçoit pas même l'ombre d'une divinité fabuleuse, ni le plus petit bout de la queue du diable. Sous ce rapport, le poëme de la *Reine de Chypre* pourra paraître démodé et la musique d'Halévy *terre à terre*, le goût du jour étant aux mythes, aux divinités scandinaves, au monde des esprits frappeurs. Mais le goût d'aujourd'hui ne sera pas le goût de demain; il faudra bien qu'on retombe sur la terre, et quand la fièvre des voyages aériens sera calmée, on sentira mieux le prix de cette musique essentiellement humaine dans ses passions et dans ses tendres sentiments.

Sans doute la co pe de certains morceaux a vieilli : *la Reine de Chypre* date du 22 décembre 1841 (nous étions à la première et nous avons encore dans les oreilles les voix de Duprez, de Barroilhet, de Massol et de madame Stoltz); mais que de réelles beautés pour compenser quelques imperfections!

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Distribution des prix à l'École des beaux-arts.

La distribution des prix aux exposants du Salon de 1877 et aux élèves de l'École des beaux-arts a eu lieu le samedi 11 août. M. Joseph Brunet, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, devait, selon un usage traditionnel, présider la cérémonie. L'assistance a vainement attendu sa venue.

La distribution des récompenses a eu lieu du reste avec le cérémonial accoutumé. Les noms de M. Puvis de Chavannes et de M. Paul Dubois ont été acclamés.

Voici la liste des récompenses :

M. Puvis de Chavannes est nommé officier de la Légion d'honneur.

Sont nommés chevaliers : MM. Hector Leroux, de Beaumont et Glaize, peintres; Moreau-Vauthier, sculpteur.

Les 1res médailles pour les grandes figures peintes ont été accordées à MM. Schommer, Bellanger, Doucet, Bettanier et Bramtot.

Pour les grandes figures modelées, à MM. Lefèvre, Paris, Michel, Guillebert, Dampt, Hudelet.

CONCOURS DE LA TÊTE D'EXPRESSION.

(Prix fondés par M. Caylus.)

Peinture.

Prix : Zier.

Mention : Dantan.

Sculpture.

Prix : Boucher.

Mentions : Michel et Perrin.

Concours de la demi-figure peinte, dit du torse, prix fondé par M. de La Tour.

Prix : Schommer.

Mentions : Bramtot et Dagnan.

Le prix d'anatomie, fondé par le docteur Huguier, en 1874, valeur, 600 fr., a été accordé à M. Cuyer.

Le prix supérieur de perspective, fondé en 1877, sous le nom de prix Fortin d'Ivry, de la valeur de 600 fr., a été accordé à M. Lacaille.

Prix Jay, de la valeur de 700 fr., à M. Lindsley.

Prix Muller Sœhnée, à M. Debrie.

Prix Abel Blouet, de la valeur de 1,000 fr., à M. Chancel (Abel).

Les prix Jean Leclaire, fondés en 1873, ont été attribués :

1er prix, à M. Chancel.

2e prix, à M. Fauconnier.

Les grandes médailles d'émulation, accordées aux élèves qui comptent le plus de valeurs de récompenses dans le cours de l'année scolaire, sont obtenues en 1877 :

En peinture *ex æquo*, par MM. Pretel, Schommer et Roufosse.

En sculpture, par M. Lefèvre.

En architecture, par M. Chancel.

Les prix de la société centrale des architectes ont été accordés à MM. Blavette, Chancel Abel et Chancel Adrien.

Les diplômes d'architecte ont été obtenus, pour l'année 1877, par MM. Camut, Deslignères, Wallon, Dillon.

La cérémonie était terminée à trois heures et demie.

Un « monstre » d'Auber.

Personne n'ignore ce qu'on appelle *monstre* dans le monde musical : ce sont des bouts-rimés que fabriquent eux-mêmes les compositeurs pour indiquer aux librettistes, quand ils ont trouvé une mélodie, la mesure et la quantité de vers qu'ils doivent composer :

M. Georges d'Heylli a déniché, dans ce genre, un curieux autographe d'Auber se rapportant au livret de *Zerline ou la Corbeille d'oranges*, une de ses plus faibles partitions d'ailleurs, écrite spécialement pour Mme Alboni, qui faisait, en 1850, fureur à l'Opéra.

Auber écrivit à ce sujet la lettre suivante à Eugène Scribe, auteur du poëme :

« Voici mon cher Eugène, l'air du deuxième acte. Je l'achève à l'instant. Genre espagnol. La scène est à Naples, c'est convenu. Quelque chose de gaillard. Faites-lui parler de son amour. Elle résiste encore, mais ça ne durera pas longtemps. Faites-moi, par exemple, quelque chose dans ce genre-ci :

RÉCITATIF

J'ai remarqué que la particulière
A la jambe très-journalière.

CANTABILE

Aïe! aïe! aïe! quel fichu mal!
Tra la la! j'ai la sciatique.
Vive la reine Marguerite
Et le tabac de caporal!
J'étais hier soir au Gymnase
Et je vous donne pour certain
Que pour un homme de mon âge
Je suis rentré tard ce matin...

ALLÉGRO

Le journal *l'Époque*
A beaucoup de vogue;
L'armée et la flotte
Le lisent souvent.
Lorsque la princesse
Est mal à son aise,
Elle se dessèche
Ainsi qu'une fleur.
Aimer, quelle vie!
Rimer, quelle scie!
Cette poésie
M'a mis en sueur.

« Arrangez-vous là-dessus sans faire grand changement dans la mesure, surtout pour l'*allegro* qui est déjà bâti sur ce patron.

« AUBER. »

M. THIERS CRITIQUE D'ART

Les journaux d'art doivent prendre leur part du deuil où la mort de M. Thiers a plongé la France entière. Le patriote illustre, l'homme d'État, l'historien n'appartiennent pas à notre examen, mais nous pouvons revendiquer le critique d'art et le collectionneur émérite. Il est à peine besoin de rappeler que M. Thiers a été un des rares écrivains qui ont deviné et encouragé Delacroix, dès l'apparition de *la Barque du Dante*, en 1822; ce sera son plus beau titre de gloire dans



SAINT SÉBASTIEN, IVOIRE D'ALONZO CANO
(Collection THIERS.)

cette branche modeste des connaissances humaines, la critique d'art, que ce vaste esprit ne dédaigna pas de cultiver. Pendant un trop court espace de temps, de 1821 à 1826, M. Thiers a accumulé de nombreuses études littéraires et artistiques dans *le Constitutionnel*, *les Tablettes universelles*, *la Revue européenne*, *le Mercure du* XIXe *siècle*, *le Globe* et quelques autres recueils périodiques.

Il nous avait promis tour à tour une histoire de Florence et une histoire de Michel-Ange que, malheureusement, nous ne pouvons plus espérer; mais il nous est permis de demander que tous les essais

d'esthétique qu'il a publiés soient réunis en volumes : ceux-ci ont leur place toute assignée dans les bibliothèques à côté du Salon que son illustre adversaire politique, M. Guizot, a écrit, et qui est loin d'avoir la même valeur.

Alfred de Lostalot.

L'IVOIRE

L'ivoire, on le sait, est la substance osseuse qui constitue les dents ou défenses des éléphants. Celles-ci atteignent parfois des dimensions considérables : le plus gros morceau d'ivoire qu'on ait jamais vu a figuré à l'Exposition universelle de 1851, à Londres; c'était une barre de 3m,50 de longueur sur 0m,30 de largeur. En moyenne, une défense d'éléphant pèse 50 livres.

On distingue quatre sortes d'ivoire :

1° L'*ivoire de Guinée et du Gabon*, vulgairement appelé *ivoire vert :* il blanchit en vieillissant, au contraire des autres ivoires ;

2° L'*ivoire du Cap*, blond et mat ;

3° L'*ivoire des Indes* ou *de Ceylan*, d'un grain très-fin et très-serré : cette espèce, remarquable encore par sa blancheur, est la plus estimée ;

4° L'*ivoire fossile de Sibérie*, provenant, comme son nom l'indique, d'animaux enfouis dans la terre, lors des dernières convulsions du globe. Quoique assez bien conservé, on le recherche moins, parce qu'il présente toujours des fêlures.

L'éléphant n'est pas seul à produire de l'ivoire : on utilise également les dents de l'hippopotame et celles du morse, mais elles fournissent une matière de qualité inférieure.

Avant le XIIIe siècle, l'ivoire était très-rare en Occident; les nombreux objets de cette époque qui portent le nom d'ivoires : crosses, crucifix, boîtes à hosties, etc., sont faits de dents de morses dont la substance granulée ne présente pas dans sa coupe les lignes courbes qui caractérisent l'ivoire d'éléphant.

On est donc à peu près sûr qu'il s'agit d'une contrefaçon quand un objet de véritable ivoire se présente avec tous les caractères de facture et d'art usités avant le XIIIe siècle. — Avis aux amateurs.

L'ivoire, ce marbre organique, a été de tout temps une matière que l'homme s'est plu à travailler, à transformer en objets d'art ou d'ornement du plus grand prix.

Les peuples de l'antiquité l'employèrent soit pour orner leurs maisons et leurs temples, soit pour sculpter les images de leurs dieux. On exécutait en ivoire toute sorte d'ustensiles qu'on ornait de plaques d'or. C'est au retour de l'expédition de Troie que les artistes grecs commencèrent à faire usage de l'ivoire. Il est probable que les Phéniciens apprirent aux Grecs l'art de travailler cette matière. Les Hébreux en décoraient aussi leurs meubles et les murs de leurs palais.

Salomon, dont les vaisseaux apportèrent de l'ivoire d'Afrique, s'en fit construire un trône incrusté d'or.

Nos musées égyptien et assyrien du Louvre contiennent beaucoup de petits objets, peignes, boîtes, cuillers, manches de poignard, en ivoire.

Les anciens écrivaient souvent sur des plaques d'ivoire. A leur imitation, nos élégants et nos élégantes ont dans leur carnet ou agenda des lames d'ivoire sur lesquelles les premiers inscrivent leurs rendez-vous et les secondes les noms de leurs danseurs.

Dans l'*Odyssée*, on voit le trône de Pénélope orné d'ivoire et d'argent.

La grandeur des statues que l'on fit en Grèce avec cette matière indique une abondance extraordinaire de dents d'éléphants; c'est surtout sous Périclès, qui mérita de donner son nom au premier grand siècle des arts, que furent exécutées en ivoire les œuvres les plus considérables.

Les forces de l'Asie ayant été vaincues par l'héroïsme grec, on vit paraître un beau génie qui voulut qu'Athènes offrît le sublime exemple d'un monument qui consacrât à jamais la reconnaissance des vainqueurs envers la déesse du génie, de la sagesse et de la victoire.

L'architecte Phidias eut la faculté de choisir entre les matériaux les plus estimés.

Pour le temple de Minerve, le Parthénon, pour ses murs, ses colonnes, ses ornements, il puisa dans les carrières du Pentélique et de Paros. Le Pentélique est une montagne de l'Attique possédant des carrières de marbre qui rivalisaient avec celles de Paros, île de Grèce, dans l'archipel des Cyclades.

Il réserva l'or pour la tunique, l'égide et les armes de Minerve.

Mais il fallait quelque chose de plus précieux, au jugement de Phidias, et qui rappelât mieux la vie, pour exprimer l'animation, le génie et la beauté d'une déesse. Dans les débris du trône de Xerxès et des armes prises aux Perses, le statuaire avait remarqué l'une des plus précieuses productions de l'Inde.

C'était l'ivoire! un marbre formé non comme un minéral ordinaire, avec des cristaux plus ou moins scintillants, mais avec de la matière animée.

Phidias créa la colossale statue de Minerve et celle de Jupiter Olympien. La statue de la déesse avait une hauteur de 12 mètres; celle de Jupiter avait une altitude étrange : 19 mètres. L'obélisque de Louqsor de notre place de la Concorde n'a que 4 mètres d'élévation de plus. On peut juger par là de la hauteur de l'œuvre du statuaire grec.

Minerve portait dans sa main une Victoire haute de 2 mètres. Sur l'épaisseur de ses semelles étaient sculptés des bas-reliefs.

La quantité d'ivoire qui fut employée à Rome est vraiment prodigieuse. On fit notamment exécuter en cette matière la statue de Jules César. Les portes du temple d'Apollon, élevé par Auguste en action de grâces après la bataille d'Actium, étaient aussi en ivoire.

Dans la suite des temps et jusqu'à nos jours, cette

matière a continué de faire l'admiration des souverains et des opulents. Elle a fini par être employée à une foule d'objets ou d'ustensiles d'un usage familier et souvent des plus communs. L'ustensile intime et indispensable de Rossini était, on se le rappelle, en ivoire.

C'est surtout dans le Nord, et en Allemagne principalement, que l'industrie de l'ivoire s'est le plus développée.

La sculpture sur ivoire était, du reste, très-brillamment soutenue en France par les ouvriers de Dieppe vers le XIVe siècle, et c'est encore dans cette ville que se trouvent actuellement les artistes ivoiriers les plus distingués.

* * *

Il y quelques années, M. François Lenormant, visitant le musée d'Athènes, fut frappé de retrouver, dans une statuette reléguée en un angle obscur, une Minerve qui lui parut être une répétition de la sculpture de Phidias. Ce monument répondait par sa disposition générale, par l'attitude de la Minerve et la nature des attributs, à la description que Pausanias et Pline nous ont transmise du chef-d'œuvre du grand artiste. S'aidant de tous les documents connus, écrits ou gravés, M. François Lenormant fit dessiner par M. Maillot, sur ses indications, une *restitution* de la Minerve. C'est le dessin que nous publions.

Dans le colosse de Phidias, les chairs seules étaient figurées en ivoire; une pierre bleue formait la prunelle des yeux; l'ensemble sculpté dans la pierre ou le marbre était revêtu de plaques d'or ciselé. Plutarque raconte même que le grand sculpteur fut accusé par Ménon d'infidélité dans l'emploi des matières précieuses qui lui avaient été remises pour exécuter la statue. Mais ces accusations ne purent pas être prouvées : « En effet, dès le commencement de son travail, Phidias, sur le conseil de Périclès, avait appliqué l'or à la statue, de manière que l'on pût le détacher facilement pour en vérifier le poids. »

Cette disposition rendit plus commode l'enlèvement que fit Lacharès, au dire de Pausanias, « de tous les ornements que l'on pouvait détacher de la statue de Minerve ».

* * *

L'histoire raconte que les Athéniens entretenaient au pied de la statue de Minerve de l'eau dans un bassin pour assurer la conservation de l'ivoire par la fraîcheur et l'évaporation du liquide : elle nous apprend aussi que les pieds du Jupiter Olympien plongeaient dans un réservoir d'huile qui empêchait la matière organique de perdre sa souplesse, son élasticité.

De nos jours, les amateurs prennent également grand soin de leurs ivoires. Chez M. Thiers, par exemple, qui en a réuni une très-belle collection, jamais on ne les expose aux rayons directs du soleil. Le morceau capital de cette collection est un *Saint Sébastien*, par Alonzo Cano, dont nous publions la gravure. Le saint est attaché à un arbre et il se tord dans les convulsions de la douleur; la contraction de ses muscles, le frémissement de tous ses membres endoloris, l'expression de son visage, le gonflement de ses mains, la crispation de ses pieds, tout cela est rendu avec une science profonde et avec une énergie qui serait excessive dans le marbre d'une statue grande comme nature, mais qui est permise dans une sculpture de petite dimension. « Pour que l'ivoire soit suffisamment modelé, a écrit M. Charles Blanc, il faut qu'il le soit un peu trop, parce qu'une matière aussi luisante et aussi susceptible de recevoir des reflets absorberait bien des accents si l'artiste ne les avait ressentis. »

Alonzo Cano, peintre, sculpteur et architecte, né à Grenade en 1601, mort en 1667, mérita d'être appelé le Michel-Ange de l'Espagne. A en juger par le *Saint Sébastien* et par un *Saint François* dont la reproduction, par M. Zacharie Astruc, figurait à l'Exposition de l'Union Centrale il y a trois ans, parmi l'orfèvrerie Cristophle, Alonzo Cano n'est pas indigne de cette désignation glorieuse.

A propos du *Saint Sébastien*, nous devons faire remarquer que le socle et l'arbre auquel la figure du saint est attachée sont en bois et rapportés par un artiste discret, sur les indications de M. Thiers.

Nous croyons savoir que l'illustre homme d'État a laissé par testament, au Musée du Louvre, toutes ses richesses d'art. Nous ferons prochainement une étude illustrée du Catinat de la place Saint-Georges.

A. D.

UNE EXCURSION A POMPÉI

—

II

N'en déplaise à ceux qui regrettent le gouvernement des Bourbons de Naples, c'est à la nouvelle administration que l'Italie, ou plutôt que le monde entier doit ces réformes qui ne se bornent pas à l'ordre matériel établi dans Pompéi, mais qui se sont étendues dans toutes les branches des études artistiques et scientifiques. Il faut, avant tout, rendre hommage à l'éminent surintendant, M. Giuseppe Fiorelli, qui a su imprimer aux travaux une direction nouvelle, moins fertile en trouvailles, si vous voulez, mais devenue très-nécessaire au point de vue de la régularité dans les fouilles. Depuis 1748, année des premières découvertes faites à Pompéi, jusqu'aux derniers jours du règne des rois de Naples, ces terrains avaient presque toujours été considérés comme une sorte de mine ouverte à la curiosité des artistes et des archéologues, et même à la cupidité des spéculateurs. Les plus beaux spécimens de l'art pompéien se voient dans tous les musées d'Europe. On sait les richesses que contient en ce genre le musée Borbonio de Naples.

Nous ne pouvons compter ce que la fraude organisée alors dans l'administration des fouilles fit passer dans les collections particulières. Assurément les Mazois, les Nicolini, les Barré, les Mémoires de l'A-

cadémie archéologique de Naples, Clarke et William Gell ont largement profité de ces travaux pour fournir à notre siècle les plus curieux documents sur la cité ensevelie; mais l'avenir était sérieusement compromis, dans ces enquêtes scientifiques, par le défaut de méthode dans la direction des fouilles.

Les excavations antérieures, faites sans ordre, accumulaient des monceaux de cendres et de débris

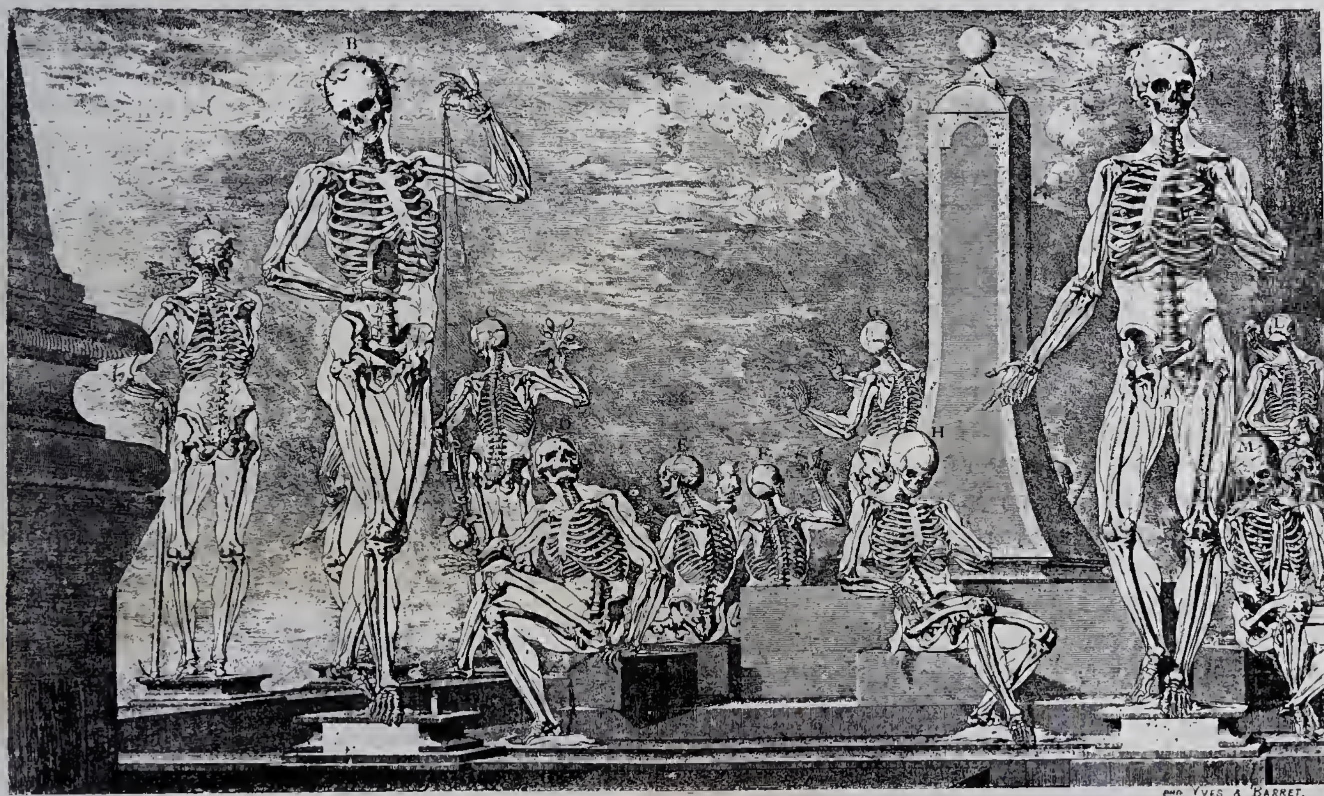


LA MINERVE DE PHIDIAS
Restituée par MM. Lenormant et Maillot.

à côté même de la maison ou du monument qu'il s'agissait de déblayer, et constituaient une double opération quand le terrain contigu devait être fouillé à son tour. Il arriva même que pour simplifier le travail on prit le parti, afin de se débarrasser des terres de déblai, de combler de nouveau le premier édifice, après qu'on en eut retiré les objets précieux. C'est ainsi qu'on agit pour la maison dite de Cicéron, placée hors la porte d'Hercule, sur la voie des Tombeaux.

M. Fiorelli, dans son intéressante et savante *Description de Pompéi*, nous explique comment il a été amené à adopter un autre mode de travaux. En suivant l'ordre des neuf segments qui divisent la partie

de la ville déjà découverte, il s'est imposé la tâche de faire enlever d'abord les tas de cendres et de terre qui obstruaient soit la voie publique, soit les terrains adjacents, et de n'entreprendre aucune autre fouille dans une de ces divisions avant que les recherches qui avaient été commencées fussent complétées et que le sol eût été tout à fait nivelé. Ce travail ingrat, qui dura douze années, ne permit pas au directeur de découvrir des monuments nouveaux; mais, en poussant à fond et avec le plus grand soin les travaux précédemment entrepris et puis abandonnés, en perfectionnant les moyens matériels dans le travail et dans l'outillage, il obtint des résultats d'un genre tout particulier et non moins curieux. M. Fiorelli est justement fier des moulages qu'il a obtenus à grand'peine et à l'aide d'un procédé aussi ingénieux que patient. Dans l'intérieur des maisons et des appartements, les ouvriers chargés de déblayer la cendre, la terre ou le *lapillo* (amas de petites pierres ponces) furent armés, au lieu de pioches ou de pelles, d'une sorte de râcloir en bois destiné à écarter ces débris avec le plus grand soin et la plus grande précaution possibles. Dans certaines conditions du sol formé par l'envahissement des boues liquides,



DIVERSES ATTITUDES DU CORPS HUMAIN REPRÉSENTÉES PAR AUTANT DE SQUELETTES.

(Dessin et gravure de CHRYS. MARTINEZ.)

ces boues, en séchant, ont moulé tous les objets qu'elles ont rencontrés, plus ou moins exactement, selon la nature des matières dont elles étaient composées. La hâte et la précipitation que l'on mettait autrefois à fouiller ont fait négliger ou détruire une quantité de ces moulages, surtout ceux qui n'étaient plus que des « creux ». En effet, les métaux, le bronze surtout, le marbre, la pierre, ont résisté au temps : cette pression du sol artificiel a même contribué à les conserver; mais tout ce qui était sujet à combustion ou à corruption, à décomposition en un mot, a peu à peu disparu. Le moule seul est resté, ou plutôt, comme je le disais tout à l'heure, le creux laissé par l'objet décomposé disparu. On comprend qu'une armée d'ouvriers lancés à travers la *Maison du Faune*, par exemple, et déblayant à la tâche des couches de cendres, ait pris peu de souci des *creux* en question. Avec le nouveau système, au contraire, aussitôt qu'un ouvrier ou une ouvrière, — car il y a beaucoup de femmes employées dans Pompéi, — aussitôt qu'un travailleur aperçoit la moindre cavité, un seul petit trou, il s'arrête et avertit le chef d'équipe. Des sondages faits avec les mêmes précautions témoignent de la valeur du creux; et, s'il est jugé digne d'être moulé, on y coule du plâtre liquide jusqu'à renoncement; puis, quand le plâtre est jugé sec, on continue le déblaiement. Le petit musée formé dans Pompéi même, et qui, grâce aux soins de M. Fiorelli et de son lieutenant M. Ruggiero, va toujours prenant plus d'attrait et d'importance, le musée de Pompéi nous montre toutes les curieuses surprises que ce procédé a ménagées aux savants et au public.

« Si je n'ai pas découvert de très-précieux monuments, nous dit M. Fiorelli dans l'introduction de sa *Description de Pompéi*, j'ai pu constater à plusieurs reprises comment moururent quelques habitants de la ville ensevelie : les uns trouvés écrasés dans les maisons par la chute des plafonds et des murailles; les autres étouffés dans les rues par les exhalaisons méphitiques, retenant leur respiration; ceux-ci couchés à terre et paraissant plongés dans un sommeil

tranquille; ceux-là surpris par l'invasion du *lapillo* charrié par la boue, bouchant tous les vides et leur dérobant toute chance de fuite. »

Ces cadavres se voient au musée de Pompéi, non plus à l'état de momies calcinées, comme ceux qui avaient été précédemment découverts, mais tels que la mort les a laissés, ou plutôt tels que le torrent d'argile les a moulés, avec leurs costumes, leurs armes, leur expression même, et quelquefois avec leurs gestes désespérés. D'autres coulées de plâtre ont donné des meubles, des coffres et des ustensiles. Ce qu'il y a de curieux à une certaine armoire, c'est que, le bois ayant disparu, les ferrures sont restées et se sont trouvées parfaitement ajustées au plâtre remplaçant le bois et le meuble lui-même.

Aujourd'hui, toute la partie découverte de la ville, ou peu s'en faut, entre la porte d'Hercule et celle de Stabies, est soumise au nouveau régime et s'en trouve bien. Chacun circule à l'aise dans le dédale formé par les quarante îles environ des maisons de Pompéi. Non-seulement chaque segment ou région a son numéro, mais chaque *solai*, chaque habitation, maison, taverne, fabrique, corps de garde, boutique, etc., a le sien. Avec le livre de M. Fiorelli, on a de Pompéi un catalogue sérieux, à qui l'on reprochera peut-être un peu la sécheresse et la concision; mais M. Fiorelli, comme tous les vrais savants, a horreur de la fantaisie et condamne avec une juste sévérité les fausses dénominations données à la plupart des habitations de la ville. Il ne les baptise qu'à bon escient et se contente de les numéroter s'il subsiste le moindre doute. De ses descriptions, par exemple, il n'y a rien à dire, si ce n'est qu'elles sont l'exactitude même.

M. Ruggiero, qui voulut bien nous guider dans une visite que nous fîmes à une habitation récemment découverte non loin de la porte de Stabies, est de la même école. Autrefois on eût certainement déjà donné un nom à cette maison. Elle a une certaine importance et une particularité rare à Pompéi: une porte cochère avec une petite porte à côté, et le logement du concierge, absolument comme dans l'un de nos hôtels particuliers. Jusqu'ici il y a quelque peu de déconvenue : on a tout lieu de croire que cette habitation était en construction au moment de l'éruption, au moins dans quelques-unes de ses parties, de sorte que l'on n'espère pas une abondante récolte d'objets mobiliers. Il faut, je vous assure, une grande volonté et beaucoup de vertu pour quitter Pompéi une fois qu'on l'a parcourue pendant toute une journée et par un beau temps. Ce grand tombeau a tous les charmes de certains cimetières d'Italie, le Campo-Santo de Pise, par exemple, les restes effacés des chefs-d'œuvre des hommes luttant encore, après de longs siècles, avec le soleil et l'azur du ciel.

ADOLPHE VIOLLET-LE-DUC.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Centenaire de Rubens.

Voici le discours prononcé par M. Charles Blanc, qui, lors de l'inauguration du buste de Rubens à Anvers, prit la parole après M. Henri Delaborde pour glorifier le grand maître au nom de la France :

« Après les dignes paroles que vient de prononcer le secrétaire perpétuel de notre Académie, qu'il soit permis à un écrivain vieilli dans l'étude des beaux-arts d'apporter ici, devant cette noble effigie de Rubens, l'hommage de ceux qui ont consacré leur vie à la philosophie du sentiment.

« Ce n'est pas à vous, messieurs, qu'on peut apprendre quelque chose sur Rubens, à vous qui avez le culte de vos grands hommes, de vos grands artistes surtout, à vous que personne n'a devancés dans la recherche des documents dont se compose l'histoire, telle qu'on la veut aujourd'hui, précise, authentique, autographe, appuyée sur d'irrécusables témoignages. Je dis l'histoire et non pas la biographie, parce qu'il est des hommes dont la biographie s'élève aux proportions de l'histoire : Rubens est de ce nombre. Son nom, dans notre langue française qui est aussi la vôtre, est considéré comme le synonyme et, pour ainsi parler, comme la définition même du coloris.

« Ne croyez pas, cependant, que cette qualité soit, à nos yeux, la seule qui l'ait rendu célèbre. Les dons qui constituent les peintres de premier ordre, Rubens les a tous : l'invention, l'ordonnance, la clarté du langage pittoresque, la chaleur, le mouvement, l'éclat. Son style, s'il manque de pureté, ne manque jamais de grandeur. Son dessin, toujours bien construit, toujours pris de haut, contient, non pas la lettre, mais l'esprit des choses. Il exprime, sinon la suprême distinction du geste dans les formes choisies, du moins la justesse de la pantomime dans les formes vivantes. Son exécution reste légère, à fleur de peau, parce qu'elle est si savante, si facilement heureuse, qu'il n'a point à y revenir. Semblable à un musicien qui saurait, avec une égale supériorité, inventer son poëme, en écrire la partition, en improviser la mise en scène, en exécuter le chant, Rubens est à la fois et au même instant un compositeur admirable et le plus brillant des virtuoses.

« Une des choses qui ont étonné l'esthétique et qui l'étonneront encore, c'est que la province la plus reculée de l'empire des arts, la plus éloignée de leur première patrie, les Pays-Bas, ait vu naître les deux grands peintres qui devaient porter au plus haut degré l'éloquence de la couleur et celle du clair-obscur. Il était réservé à ces deux pays que la politique a séparés, mais que le génie de l'art réconcilie, de voir la peinture faire briller au soleil les spectacles les plus magnifiques, et creuser la profondeur mystérieuse des ombres, trouver en un mot de nouvelles expressions dans les fanfares de la couleur et dans le silence de la lumière.

« Mais, sans franchir les limites de la Flandre, on peut admirer que l'art flamand, après avoir eu, au XVe siècle, les représentants illustres qui s'appelaient Van Eyck, Memling, Quentin Metsys, ait été personnifié, au XVIIe siècle, par Rubens. Ces vieux maîtres avaient peint les sentiments intimes dans leurs figures de femmes, si élancées, si délicates, si virginales : Rubens peignit l'extérieur de la vie, le rayonnement du soleil, l'éclat de la santé, dans ses figures sensuelles, aux carnations opulentes.

« Le maréchal d'Anvers, ce forgeron devenu peintre par amour, exprimait en quelque manière l'âme de votre art : Rubens en a exprimé le tempérament. Loin d'imiter vos peintres du xve siècle, qui ne devaient rien à l'influence étrangère, Rubens est allé chercher au dehors des inspirations et des pensées. Si jamais il n'avait quitté son pays, il n'eût été peut-être qu'un autre Jordaens. En promenant son génie à travers l'Europe, il l'a développé en largeur et en élévation. Ce furent ses voyages en Italie, en France, à Madrid, à Londres, sa jeunesse passée au milieu des beaux-esprits de Mantoue, ses relations diplomatiques avec les grands d'Espagne, ses rapports avec Marie de Médicis et Charles Ier, qui firent de lui, par excellence, le gentilhomme de la peinture. C'est en étudiant, à Venise, les Titien, les Zelotti, les Véronèse, à Rome, le palais Farnèse et la chapelle Sixtine, qu'il apprit à tout voir en grand, tout, même la couleur. C'est, enfin, parce qu'il n'a pas localisé son esprit qu'il nous a donné le droit de venir, nous, vos amis étrangers, prendre part à ces belles fêtes auxquelles nous conviait, après votre courtoisie, le caractère d'universalité qui s'attache à la renommée et au génie de Rubens. »

Le musée Plantin

L'un des attraits les plus vifs des fêtes de Rubens a été sans contredit l'inauguration du Musée Plantin-Moretus, qui n'intéresse pas que la Belgique exclusivement. C'est la demeure superbe et antique de Christophe Plantin, l'imprimeur renommé du xvie siècle, dont la maison était fréquentée par les hommes les plus distingués de son époque. Ses descendants, les Moretus, continuèrent encore, pendant deux cent cinquante ans après la mort de Plantin, à exercer la même industrie — le même art, ajouterai-je — dans la même maison, et c'est de là que partirent la plupart des publications savantes des Pays-Bas. Cette maison devint le centre de la vie intellectuelle et artistique d'Anvers. Les collections que les générations successives y ont accumulées sont innombrables. Des exemplaires de tous les livres sortant des presses de cette officine; une Bible pour laquelle le *British Museum* déclare vouloir payer le prix, quel qu'il soit, qu'on y mettra; des manuscrits nombreux et admirablement illustrés; de précieux incunables; des autographes comme aucune collection n'en possède; des tableaux, des tapis, des meubles qui n'ont jamais quitté la maison ; des richesses enfin de toute sorte, font de cette antique demeure un des plus curieux et des plus intéressants musées; et il faudrait plusieurs jours pour le visiter avec profit.

Nouveaux tableaux du Louvre.

Le musée du Louvre s'est enrichi récemment de deux ouvrages intéressants. Le premier est un tableau de Tiepolo, qui est déjà placé dans la galerie des écoles italienne et espagnole. Il représente une Cène. Quoiqu'il comble une lacune du catalogue en y introduisant pour la première fois le nom du dernier maître de Venise, il ne donne pas encore, il faut le reconnaître, une idée bien complète de ce génie heureux et facile. Jean-Baptiste Tiepolo, qui fut contemporain de notre Boucher et mourut comme lui en 1770, était avant tout un décorateur émérite ; il excellait dans les plafonds, et nul mieux que lui ne sut jeter dans l'air des dômes les envolées de draperies flottantes, les raccourcis plafonnants et les scènes souriantes de l'allégorie ornementale. A cette besogne, il est maître, et ses tableaux de chevalet, qui sont du reste fort rares, ne le font connaître qu'imparfaitement. Ce sont d'ailleurs, pour la plupart, des esquisses de ses grandes compositions. Mais ces esquisses, d'abord très-recherchées des artistes contemporains à cause de leur brillante coloration et surtout de leur touche savante, sont devenues à la mode dans le monde amateur. On se les dispute à grand prix sur le marché, et le Louvre, en acquérant celle de la Cène, a tenu surtout à prouver qu'il se conformait au goût public. Il est probable que les excellents administrateurs de notre musée national ne s'en tiendront pas là et qu'à la première occasion, si elle se présente, ils sauront compléter notre collection de Vénitiens par le Tiepolo décoratif qui nous manque encore et que possèdent, à l'heure qu'il est, presque tous les grands musées de l'Europe.

La seconde acquisition est celle d'un paysage de Prosper Marilhat; ce puissant orientaliste n'était que faiblement représenté dans notre galerie française ; il y prendra sa bonne place avec ses *Ruines près du Caire.* L'ouvrage provient de la vente Oppenheim ; il a été payé 29,000 francs. Nous en parlions ainsi dans la préface du catalogue : « Marilhat est mort jeune, à trente-six ans, et comme il était poursuivi d'un extrême besoin de perfection, ses ouvrages sont assez rares, surtout les ouvrages terminés. Parmi ceux-là, *Ruines près du Caire* est un des plus remarquables qu'il nous ait été donné d'étudier. Sous un ciel de lave fondue, torride, et non loin du Caire dont on aperçoit la citadelle, les ruines d'un temple antique étendent et dressent les lignes sévères de leurs voûtes échancrées, de leurs colonnes tronquées, et de larges pans de murailles qui s'émiettent au vent. Quel est ce temple? nous l'ignorons. Peut-être Marilhat n'a-t-il voulu que nous donner une idée synthétique de « ces monuments constellés », comme dit le poëte, qui parsèment l'Égypte à Karnak, à Thèbes, à Louqsor et à Apollinopolis. Quoi qu'il en soit, l'effet est grandiose. Une caravane se repose à l'ombre de ces ruines embrasées, exsudantes de soleil, et dont le ton phosphorescent vous fait cligner de l'œil littéralement. En général, Marilhat reste inférieur à Decamps dans le rendu de la lumière d'Orient, mais ici il lui a dérobé ses secrets magiques, sans rien perdre de la finesse élégante de dessin qui lui est propre. Certes, on comprend, devant ce tableau, la prodigieuse sensation que firent, de 1835 à 1841, les envois du maître à nos Salons. Mais est-on bien assuré qu'ils n'en produiraient pas une plus vive encore aujourd'hui, même et surtout à côté de nos jeunes orientalistes? » E. B.

Travaux artistiques.

M. L. Français vient de terminer à la chapelle des fonts baptismaux, à l'église de la Trinité, une magnifique composition qui lui avait été commandée en 1872 par la ville de Paris. Le sujet qu'il a traité est : *Adam et Ève chassés du paradis terrestre.* L'aspect général de cette décoration est des plus satisfaisants et, dans les détails, on reconnaît les qualités sérieuses qui ont placé M. Louis Français au premier rang des paysagistes.

A la même église, M. Félix Barrias vient de terminer la décoration de la chapelle de la Vierge par deux tableaux : le premier représentant *Sainte Geneviève ravitaillant Paris;* le deuxième, l'*Adoration de la châsse de sainte Geneviève.*

Pour compléter la décoration de l'église de la Trinité, il ne reste que les peintures de M. Lecomte du Nouy, qui ne sont pas encore terminées.

Les antiquités de Troie.

Les attaques qui, de différents côtés, ont été dirigées contre l'authenticité et la valeur des antiquités découvertes à Troie par le docteur Schliemann ont engagé, paraît-il, ce dernier à laisser exposer à Londres pendant une année sa collection tout entière. Cette collection va donc émigrer d'Athènes à Londres. C'est dans cette dernière ville que doit aussi paraître l'ouvrage où il sera rendu compte des fouilles qui viennent d'être opérées à Mycènes par le même savant.

Découvertes archéologiques.

Une trouvaille importante a été faite récemment dans les environs d'Issoire.

Un propriétaire de Tourzel, commune de Ronzières, en creusant la terre à une certaine profondeur pour en retirer du sable, a mis à découvert les restes fossiles d'un animal d'une dimension extraordinaire et qui, d'après les découvertes faites précédemment dans la contrée, ne saurait être qu'un mastodonte. M. le directeur du musée de Clermont a été immédiatement informé.

Une découverte archéologique très-intéressante vient d'être faite dans un faubourg de Brighton (Angleterre). En creusant les fondations d'une maison, on a mis au jour, à une profondeur de 3 pieds, les restes d'une villa romaine. Un beau pavage en mosaïque a pu être conservé presque intact. On a recueilli au milieu de ces ruines plusieurs fragments de poterie, des monnaies de bronze et des vases en terre cuite.

Les trésors archéologiques découverts dans un tombeau creusé dans le roc, à Spata, dans l'Attique, sont arrivés ici. Ils consistent en ornements en or, argent, ivoire, et une substance ressemblant au cristal. Ils sont de la même époque que ceux découverts à Mycènes, mais d'un travail plus fini; ils sont bien moins nombreux. L'ancienneté positive du site est incertaine et difficile à déterminer.

Collections et collectionneurs.

Le baron de Rothschild vient d'acheter en bloc, pour la somme respectable de trois millions, la galerie de tableaux d'un amateur d'Amsterdam, M. Van Loon.

Les héritiers de ce collectionneur ont été plus heureux que ceux d'un de ses compatriotes et émules en recherches artistiques, M. Van Huysnnak.

La spécialité de cet amateur était les estampes.

Il commença sa collection sous le premier Empire, mettant à profit toutes les commotions, toutes les crises dont l'Europe a été depuis le théâtre. A chaque tourmente sociale, à chaque crise financière, il empilait quelques nouveaux cartons, avouant que leur contenu étalé eût recouvert amplement la superficie de la place de la Concorde, et que l'examen de toutes ces pièces curieuses eût exigé plus d'un an.

Il mourut les doigts plongés dans un carton qui contenait ses plus chers trésors; des Albert Dürer, des Marc-Antoine Raimondi, des Carrache, des Aldegrave, etc., en exemplaires sans pareils comme beauté d'épreuve, comme introuvabilité.

Par son testament, il s'arrangea de telle sorte que ni un musée, ni un amateur à la façon de M. de Rothschild, ne pût, à prix d'argent, hériter en bloc de toutes les peines qu'il s'était, pendant plus d'un demi-siècle, données en détail. Il régla que chacun de ses cent huit cartons serait, dans un laps de temps qui ne pourrait être moindre de vingt ans, distribué dans toute l'Europe et vendu au détail par les brocanteurs, afin que le tout soit de nouveau disséminé, éparpillé, rejeté dans la circulation.

Une pension viagère est fixée au profit d'un ancien élève de l'École des chartes pour l'exécution de ces volontés, pension transmissible à un autre en cas de décès avant complète exécution du mandat.

Les sommes qui, finalement, pourront résulter de ces ventes au détail seront acquises à une paroisse de la Flandre. Voilà, je l'espère, une façon originale de liquider sa collection et bien faite pour désespérer les musées qui guettaient cet héritage, et les galeries qui le convoitaient.

Heureusement, et le baron de Rothschild est là pour en fournir la preuve, que tous les collectionneurs hollandais ne pratiquent pas ces mystifications d'outre-tombe.

Les arts à l'étranger.

Les fouilles archéologiques qui se poursuivent à Rome ont amené, pendant le dernier trimestre, quelques découvertes intéressantes. En face de la porte Maggiore, dans la région de l'Esquilin, on a trouvé des *columbaria* avec des inscriptions qui datent de la fin de la République et des premiers temps de l'Empire, et deux vases en cristal, les seuls que l'on ait encore découverts à Rome. La partie basse de l'un de ces *columbaria* renferme une lunette qui communique par une grande galerie avec quatre chambres dont les parois en tuf sont percées de niches dans lesquelles on a recueilli des ossements et des squelettes ayant appartenu pour la plupart à des personnes adultes, ainsi que des urnes cinéraires en marbre de Paros avec de petits groupes sculptés représentant des rites funèbres.

Au nouveau quartier de l'Esquilin, on a mis au jour une tête, grandeur naturelle, de Faustina junior; une autre, en haut relief, de Commode enfant; puis un grand nombre d'arches en pierre volcanique, contenant des ossements humains, des cornes de cerf, des fragments d'*æs rude*, des épitaphes concernant les familles Octavia, Ennia, Domitia, Marcia.

A l'angle des rues Manzoni et Principessa Margherita, on a déterré une partie d'un bâtiment du ve siècle entièrement dépouillé de sa décoration primitive, mais renfermant dans une salle les objets suivants : un chapiteau de pilier avec deux figures de Bacchantes jouant de la lyre, et une figure de Faune au centre; un autre chapiteau semblable avec *cornucopia* aux angles et une figure de Sylvain au centre, enfin un fragment de bas-relief représentant la fabrication des armes d'Achille dans l'usine de Vulcain.

Au nouveau quartier du Castro-Pretorio, à l'angle des rues Palestro et Montebello, on a déblayé un petit temple construit aux frais de plusieurs centaines de prétoriens en l'honneur d'une divinité ou de quelque empereur. La base de cet édifice est rectangulaire; elle est formée par de grandes masses de travertin couvertes de plaques de marbre sur lesquelles sont gravés le nom, le prénom, la tribu, la patrie, la cohorte et la centurie des soldats qui fournirent une partie de l'argent nécessaire à l'érection du monument.

On a trouvé en même temps plusieurs restes de la décoration architectonique du temple, tels que corniches de stylobate, colonnes, trophées, armes.

Rue du Quirinal, on a mis à jour quelques fragments d'un calidaire des Thermes de Constantin et les restes d'un cratère dionysiaque, avec la date du premier consulat de Tibère.

ÉCOLE FRANÇAISE DU XVII[e] SIÈCLE

—

CHARLES LEBRUN

Charles Lebrun, dont le nom a déjà été prononcé plusieurs fois dans ce recueil, naquit à Paris en 1619 et mourut en 1690. Il étudia d'abord sous Vouet, puis il alla à Rome, où il eut pour maître le Poussin. De retour à Paris en 1648, il reçut de Fouquet la commande des peintures du château de Vaux, et Louis XIV l'accueillit avec faveur sur la présentation de Mazarin. Il fut en 1662 nommé peintre du roi et directeur de l'Académie de peinture. Sans rival en France après la mort de Lesueur, il devint l'arbitre du goût et comme le dictateur des beaux arts : c'est lui qui porta Louis XIV à fonder l'École française de Rome. Mais à la mort de Colbert, qui l'avait toujours protégé, il se vit préférer Mignard; le chagrin que lui causa cette disgrâce abrégea sa vie.



ORNEMENT D'ANGLE DU SALON DE LA PAIX, AU CHATEAU DE VERSAILLES

(Composition de C. LEBRUN, gravure de PREISLER.)

Les principaux tableaux de Lebrun sont : la série des *Batailles d'Alexandre*, *la Défaite de Maxence*, *le Christ aux anges* (à Notre-Dame de Paris), *la Madeleine*, *la Vierge apprêtant le repas de l'Enfant Jésus*. C'est lui qui a exécuté les peintures de la grande galerie de Versailles. — Le beau dessin que nous publions établit qu'il avait un rare mérite d'ornemaniste. — On trouve dans ses tableaux de la noblesse et une grande richesse de composition, mais la couleur est lourde et le dessin généralement mou. On lui reproche avec raison de l'affectation et de la

monotonie, mais son imagination était des plus fécondes. Il a fourni les cartons pour de magnifiques tapisseries qui ont été exécutées aux Gobelins. (Voir un dessin publié l'an dernier, dans le n° 23 des *Beaux-Arts illustrés*.)

Lebrun a écrit plusieurs ouvrages : *Conférences sur l'expression des différents caractères des passions*, 1667 ; *Traité de la physionomie, ou Rapport de la physionomie humaine avec celle des animaux*, in-fol., avec planches très-curieuses, dont nous reproduirons les principales. A. D.

LES CONCOURS ARTISTIQUES DE LA VILLE DE PARIS

Dans une de ses dernières séances, le conseil municipal de Paris, sur la proposition de M. Castagnary, a décidé que désormais les travaux d'art de la Ville seraient mis au concours. Cette décision a causé dans le monde artistique un certain étonnement. Sans aucun doute, le système des concours est en principe une excellente chose et l'on ne saurait trop en réclamer la généralisation. Il est pour le talent, le mérite et le travail une garantie contre le népotisme et la partialité. Dans certains travaux d'art particulièrement, il a donné et donne chaque jour d'excellents résultats. Un gouvernement, une municipalité décrètent-ils la construction d'un édifice important, palais, théâtre, etc., l'érection d'un monument en l'honneur d'une de leurs gloires, en commémoration d'un événement historique, aussitôt ils font appel aux artistes, et le plus souvent de ces concours il sort une œuvre remarquable, signée du nom de quelque artiste inconnu dont le talent et parfois le génie n'avaient pas trouvé jusque-là l'occasion de s'affirmer.

Mais si, pour des travaux d'architecture ou de sculpture même, le système du concours peut être facilement adopté, il n'en est pas de même pour les travaux de peinture. Il n'est pas possible de juger, sur une simple esquisse, de la valeur du tableau achevé. Il n'y a le plus souvent, sous ce rapport, aucune relation entre les deux choses que l'on voudrait ainsi prendre pour termes de comparaison. Telle esquisse remarquable, qui aura obtenu tous les suffrages des membres du jury, se traduira par un tableau très-médiocre, n'ayant aucune des qualités que l'on avait tout lieu d'espérer y rencontrer.

Jugera-t-on alors sur des œuvres achevées? Cela est encore moins pratique. Il ne se présenterait pas deux artistes pour concourir. Qui voudrait courir les chances d'un concours dans de telles conditions? Travailler pendant six mois, dépenser son argent et son temps pour arriver à un résultat négatif! Ce système ne supporte même pas la discussion. En outre, comme l'objectait judicieusement le rapporteur de la commission des beaux-arts, M. Viollet-le-Duc, « ce serait aller contre le but que se propose la Ville en affectant chaque année une somme importante à des commandes d'œuvres d'art. La Ville doit tendre à élever le niveau de l'art français ; elle doit fournir aux artistes d'avenir, déjà connus par un premier succès, les moyens de produire de nouvelles œuvres et de développer leur talent. Le concours éloignerait infailliblement les artistes déjà en possession de la réputation ; il attirerait surtout les médiocrités, et s'il faisait surgir quelque œuvre de mérite, de loin en loin, ce serait par l'effet du hasard ».

M. Castagnary, en soumettant au conseil municipal cette proposition, ne se serait-il point simplement dévoué pour attacher un grelot, suivant l'expression populaire? Le préfet de la Seine et M. Jobbé-Duval, conseiller municipal et artiste peintre, ont vivement défendu la commission administrative chargée de la distribution des commandes. « La seule réforme, a dit ce dernier en terminant, qui pourrait être apportée au système actuellement suivi serait de réduire le nombre des membres de la commission, afin d'accroître la responsabilité de chacun d'eux. » On ne saurait être réformiste plus radical. L'objection principale faite par le préfet de la Seine à l'adoption de la proposition de M. Castagnary est que la façon dont les commandes sont attribuées constitue un véritable concours. « Cette mission, dit-il, est confiée à la commission administrative des beaux-arts, où le conseil municipal est représenté par trois de ses membres. La majorité de la commission est composée de membres de l'Institut, de peintres et de sculpteurs tenant le premier rang dans l'art. C'est en réalité à ceux-ci qu'appartient la responsabilité des décisions qu'elle prend, décisions que l'administration a toujours scrupuleusement respectées. De plus, il convient de remarquer que cette commission est renouvelée partiellement chaque année, et l'on ne peut dire dès lors que telle école y soit représentée plutôt que telle autre. Sa composition offre donc toutes les garanties que présenterait un jury. L'exposition publique annuelle des œuvres acquises ou commandées par la commission permet au public de se rendre compte de l'emploi du crédit. »

En terminant, M. le préfet de la Seine a déclaré que la proposition de M. Castagnary ne peut être considérée que comme une délibération spéciale prise par le conseil dans la limite de sa compétence et ne peut figurer au budget. Quelle que soit l'issue du conflit qui va probablement s'engager de ce chef entre le conseil municipal et M. le préfet de la Seine, le grelot est attaché ; la commission administrative des beaux-arts n'en sortira probablement pas intacte.

Si la proposition de M. Castagnary, telle qu'elle a été formulée, n'est pas réalisable dans la pratique, elle nous suggère un moyen terme qui, peut-être, offrirait quelques avantages. La peinture religieuse n'est pas complétement abandonnée par les artistes, et chaque année, au Salon, nous voyons une cinquantaine de tableaux appartenant à ce genre.

L'État, la Ville de Paris, les municipalités en achètent quelque-uns, mais la plupart restent pour compte à leurs auteurs. La Ville de Paris qui commande annuellement un certain nombre de tableaux pour la décoration de ses palais et églises, autant

dans le genre religieux que dans le genre historique, ne pourrait-elle pas, six mois avant l'ouverture du Salon, faire annoncer par la voie de la presse qu'elle a besoin de tableaux représentant tels sujets?

Les artistes religieux, au lieu d'un saint Jean, peindraient un saint Pierre. Un portrait d'Omer Talon ou d'Achille du Harlay, une scène de l'histoire de Paris, plairaient certainement à un peintre d'histoire autant, sinon plus, que la mort de César ou le sacrifice d'Abraham. L'espérance, un peu plus fondée qu'autrefois, de voir leur œuvre acquise par la Ville les encouragerait, et si, par malechance, ils éprouvaient une déception, ils ne seraient pas dans une situation pire que les années précédentes. La commission municipale examinerait les tableaux en question, choisirait celui qui lui paraîtrait réunir le plus de qualités, et certainement, dans le nombre, il se trouverait quelque œuvre remarquable. Quant aux grands travaux de décoration, qui ne peuvent être exécutés que sur place ou qui exigent beaucoup de temps, il est évident que le système de concours est inadmissible. On ne peut et l'on ne doit en confier l'exécution qu'à des artistes d'un mérite hautement reconnu et incontestable.

MARIUS VACHON.

Un ivoire de Jean de Bologne.

La célèbre collection Pourtalès, qui a été dispersée en 1865, contenait, entre autres merveilles, plusieurs ivoires de toute beauté; nous passerons sur certain Christ trop généreusement attribué à Michel-Ange, mais voici une délicieuse statuette de 30 centimètres de hauteur, que le catalogue attribuait plus judicieusement à Jean de Bologne. La beauté du dessin, la mâle énergie de la pose et des détails, indiquaient la main d'un artiste du XVIe siècle, et il n'est pas présomptueux de prononcer le nom de Jean de Bologne, artiste français, né à Douai, et dont tout le monde connaît la belle statue de *Mercure*, qui est au Louvre.

L'*Hercule* a été acheté, à la vente Pourtalès, 16,400 francs.

A. D.

LA CORPORATION DES MÉNÉTRIERS

—

L'origine de cette corporation répondait à un besoin et aux usages de temps. Pendant que les grands personnages entretenaient à leur cour des ménestrels historiens, chargés de charmer leurs loisirs et de transmettre leurs hauts faits à la postérité, la classe la plus modeste avait ses fêtes et ses joies à célébrer. Le peuple, dans les rues, jetait volontiers son aumône dans l'escarcelle du pauvre jongleur qui faisait gambader son singe et du ménétrier plus habile qui lui offrait de véritables concerts ambulants. Aussi jongleurs et ménétriers pullulaient-ils dans le pays et surtout à Paris.

Déjà vers le milieu du XIIIe siècle les jongleurs étaient en possession du droit de passer le Petit-Pont (reliant l'île de la Cité à la rue Saint-Jacques) sans être soumis au péage. C'est l'origine bien connue de la locution : « Payer en monnaie de singe. » A la fin du même siècle, les joueurs d'instruments donnèrent leur nom à une des rue de Paris : la *rue aux Jugleurs*, appelée dans la suite la *rue des Ménestriers*; elle a disparu par le percement de le rue Rambuteau.

Les principaux membres de la *ménestrandie* résolurent de former une corporation régulière; le jour de la fête de la Sainte-Croix (14 septembre 1321), trente-sept jongleurs et jongleresses présentèrent à la sanction du prévôt de Paris un règlement composé de onze articles qu'ils avaient rédigés d'un commun accord. La corporation prospéra vite; une idée généreuse donna lieu à la fondation de l'hôpital et de la chapelle de Saint-Julien-le-Pauvre.

On a beaucoup plaisanté sur l'institution de la royauté des joueurs d'instruments. Sans doute on aurait pu donner un titre moins pompeux au membre de la corporation représentant ses droits et ses privilèges; mais on ne faisait que se conformer aux habitudes ou aux manies de l'époque. N'y avait-il pas alors le roi des merciers, des arpenteurs, des barbiers, de la basoche, des ribauds, voire même le roi des fous?...

Au commencement du XVe siècle, les anciens statuts furent reconnus insuffisants; le nombre des membres de la corporation s'était augmenté, et il devenait de plus en plus indispensable d'exiger du ménétrier une connaissance assez sérieuse de son art pour ne pas laisser discréditer le corps tout entier. D'un autre côté, le goût musical s'était épuré; en 1407, on rédigea donc un nouveau règlement qui fut inséré dans le *Recueil des ordonnances royales* et resta en vigueur jusqu'aux statuts nouveaux accordés par Louis XIV en 1658.

Les statuts et les règlements, demandés et obtenus en réalité par les seuls ménestrels de Paris, l'avaient été au nom de toutes les villes de France; c'était une prétention dont le but était trop visible pour que les effets ne s'en fissent pas promptement sentir. Pendant le XVe siècle, le titre de roi des ménestrels du royaume n'était pas encore adopté définitivement; mais en 1514 il reparaît pour se maintenir désormais.

Les musiciens de province avaient protesté contre une suzeraineté qui avec raison leur paraissait exorbitante; mais ils durent céder et, dans le courant du XVIe siècle, nous voyons s'établir dans les principales villes de France de véritables succursales de la corporation de Paris. Aussi, à partir du commencement du XVIe siècle, le roi des ménétriers possède-t-il le droit exclusif de donner les licences autorisant l'exercice du métier dans les villes qui ont des succursales. Il va sans dire que ces licences n'étaient accordées que moyennant une rétribution payée à la corporation de Paris.

Le premier fait qui nous frappe dans les statuts octroyés par Louis XIV, c'est le titre de maître à danser ajouté à celui de roi des violons et des joueurs d'instruments. Depuis longtemps déjà la danse était devenue un art favori; les ballets en avaient propagé le goût; c'était un plaisir de grand luxe pour les

classes privilégiées du rang et de la fortune; plaisir plus modeste, mais tout aussi vif, pour les gens du peuple.

Le musicien se confondait souvent avec le danseur; nous en avons les preuves constantes dans les productions musicales de l'époque : depuis les pièces pour la viole de Claude Gervaise, qui parurent en 1547, jusqu'à fin du XVIIe siècle et bien plus tard encore, nous ne voyons que sarabandes, gigues, pavanes, branles, gavottes, courantes, etc. Ce genre de musique était très-souvent joué seul et pour le charme unique de la mélodie;



HERCULE

Ivoire de JEAN DE BOLOGNE (collection POURTALÈS.)

mais, originairement et par l'ordre naturel des choses, il était le compagnon inséparable de la danse.

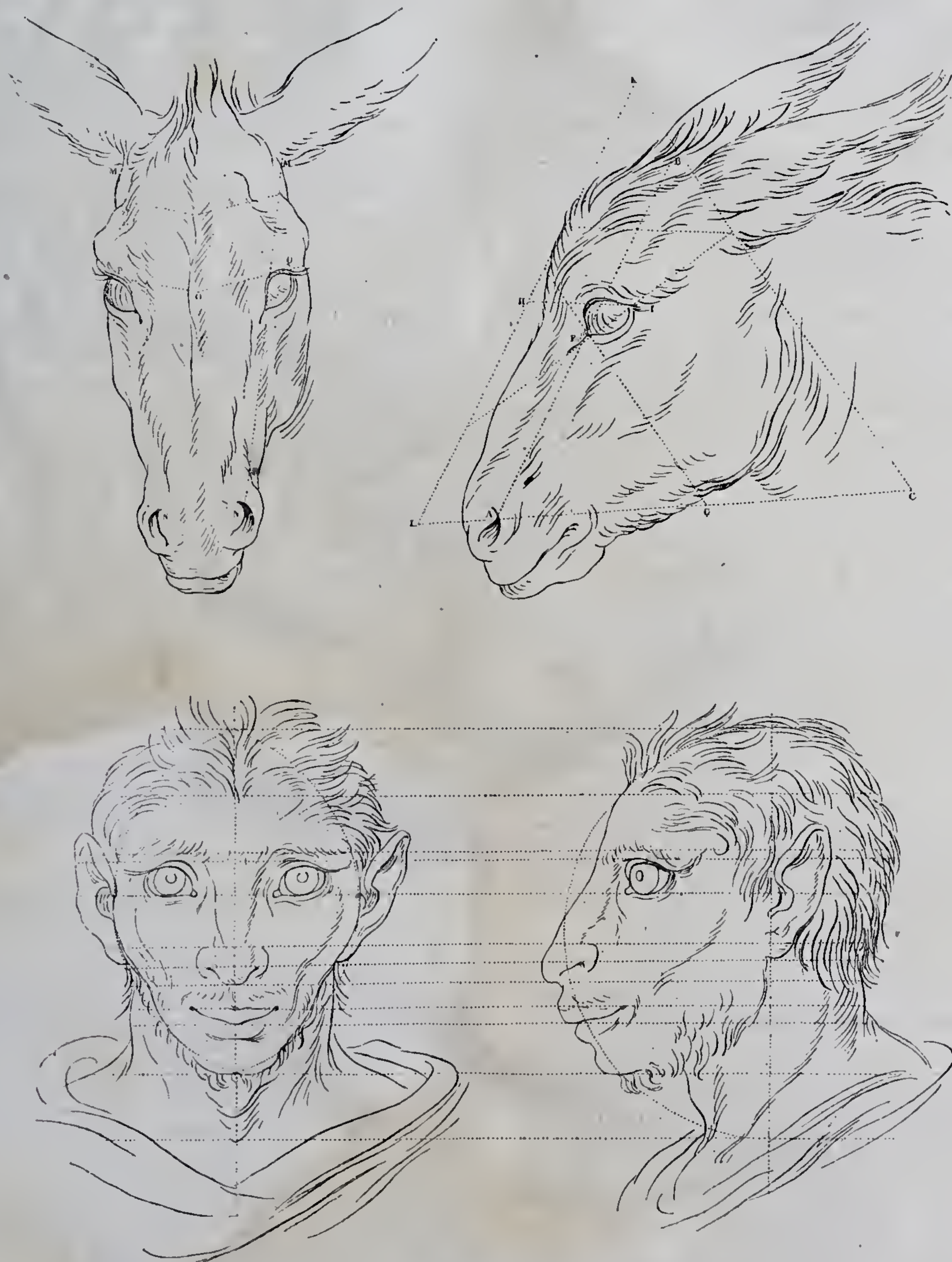
Il en résulta que le danseur et le joueur d'instruments ne faisaient qu'une même personne; parmi les maîtres de danse renommés du XVIIe siècle, plusieurs ont laissé la réputation de bons instrumentistes. De ce nombre est Jacques Cordier, dit Bocan, qui eut l'honneur de jouer la sarabande dansée par le cardinal de Richelieu, en costume de baladin, devant la reine Anne d'Autriche. Il paraît même que c'est Bocan qui a divulgué la plaisanterie.

On comprend à quel point la corporation des ménétriers avait intérêt à s'adjoindre les maîtres de danse qui tenaient salle, et dont l'industrie très-répandue et largement payée fournissait un appoint sérieux aux bénéfices de la communauté; mais, précisément à cause de l'importance des maîtres à danser, l'union ne fut pas de longue durée. En 1662, treize d'entre eux réclamèrent du roi l'autorisation de fonder une académie spéciale de danse. Cette

autorisation leur fut accordée et les lettres patentes proposées à l'enregistrement; mais le roi des violons, comprenant la gravité du coup porté à la vieille association, y mit opposition et un procès s'engagea devant le parlement, qui donna gain de cause aux maîtres à danser.

Le roi des violons essuya une seconde défaite en osant lutter contre Lully; il prétendait assimiler les instrumentistes de l'Opéra à ceux qui lui devaient redevance pour l'exercice de leur métier; mais, en vertu des lettres patentes concernant le monopole de l'Opéra, Lully exerçait le droit de former lui-même les artistes dont il avait besoin pour son orchestre.

Une nouvelle contestation avec les maîtres à danser engagea Dumanoir II à donner sa démission, tout en conservant le titre de roi des violons. Quelques années plus tard, en 1691, l'élection des jurés pour tous les corps d'arts et métiers fut supprimée et remplacée par des charges prenant le titre d'offices héréditaires et vénaux.



Rapport de la physionomie humaine avec celle de l'âne, d'après LEBRUN.

Ces charges furent mises à la disposition du plus offrant; pour la corporation des joueurs d'instruments, trois offices furent établis, et un quatrième pour les maîtres à danser.

D'autres querelles surgirent encore; les compositeurs de musique, les clavecinistes et les organistes refusèrent de payer des droits à une corporation à laquelle leur fierté les empêchait d'appartenir; la lutte fut rude et la situation précaire de la communauté de Saint-Julien dura jusqu'en 1742.

A cette époque, Guignon, violoniste très-remarquable et qui faisait partie de la chapelle et de la chambre du roi, fit un dernier effort pour relever la corporation. Il agissait plutôt par dévouement pour son art que par esprit de spéculation; mais sa tentative était surannée; à peine les nouveaux règle-

ments furent-ils mis au jour qu'une clameur unanime s'éleva de tous côtés; Guignon dut renoncer à ses prétentions.

Les abus que commettaient les lieutenants du roi des violons en province contribuèrent à discréditer la corporation de plus en plus; un arrêt du conseil du roi annula, en 1773, les concessions des charges de lieutenants; quelques semaines plus tard, l'office de roi des ménétriers fut définitivement supprimé.

La chapelle Saint-Julien-des-Ménétriers aussi avait donné lieu à des procès, moins justifiés cependant que ceux dont nous venons de parler.

En 1789, la corporation fit volontairement don de la chapelle et de ses dépendances à l'Assemblée constituante. On trouvera l'histoire détaillée de la chapelle au chapitre VI de l'ouvrage de M. Vidal (imprimé par J. Claye, à Paris).

Dans le chapitre suivant, l'auteur s'occupe de l'état de l'art musical en France au XVe et au XVIe siècle.

Le titre de *vingt-quatre violons* donné à la bande de la chambre du roi date de Louis XIII. Il y avait, parmi ces instrumentistes, des hommes remarquables pour leur temps; mais leur situation était loin d'être celle des artistes d'aujourd'hui. Ils appartenaient au roi : c'étaient bien encore les *ménestrels* d'autrefois; ils étaient vêtus aux frais du trésor royal et figuraient dans les ballets en jouant de leur instrument.

Ainsi, en 1615, on représenta au Louvre un ballet magnifique intitulé *le Triomphe de Minerve*. Mademoiselle de France remplissait le rôle de Minerve. « Dans la mer, dit le *Mercure français*, passait une musique de tritons qui sonnait un air sur des hautbois, et après eux venait encore, en ladite mer, la musique de la chambre du roi, vêtue en tritonides, la tête, les épaules et les hanches recouvertes de roseaux artificiels, d'or et de soie, et le reste de l'habit de satin recouvert de clinquant d'or. Cette musique sortait peu à peu de la mer... »

A la cour de Louis XIV, il y avait trois corps de musique bien distincts : la musique de la chapelle, celle de la Grande-Écurie et celle de la Chambre. De plus, en 1655, le roi créa spécialement pour Lully une bande de violons; on l'appelait la petite bande; elle se composait de seize violonistes que Lully formait lui-même et qui n'exécutaient que ses compositions; cette petite bande acquit une réputation qui fit pâlir un instant la gloire de la bande des vingt-quatre violons.

Les membres de la petite bande ne jouissaient pas des droits d'officiers communaux comme ceux de la grande bande, et c'était une faveur de passer de l'une à l'autre. La bande des seize jouait aussi au lever, au grand couvert et aux bals de la cour; elle fut supprimée au commencement du règne de Louis XV.

La chapelle, composée de maîtres, sous-maîtres, chantres, pages et organistes, avait son rôle bien tracé : non-seulement elle devait exécuter tout ce qui touchait à la musique sacrée, mais encore elle avait l'obligation de se trouver chaque dimanche au dîner du roi, quand il mangeait en public, et de chanter pendant le repas.

L'une des plus grandes difficultés pour la bonne composition de cette musique était la pénurie des chanteurs; aussi, dès l'année 1655, voyons-nous des émissaires royaux parcourir les provinces; lorsqu'ils découvraient dans une maîtrise un enfant possédant une belle voix et montrant des dispositions, un ordre du roi forçait immédiatement le chapitre de le livrer au service de Sa Majesté. Ces jeunes gens, *nourrys-pages*, élevés et instruits aux frais du trésor royal, restaient à la chapelle jusqu'à la *muance* de leur voix; à ce moment, ils étaient congédiés, mis *hors page*, suivant l'expression officielle, avec une indemnité pécuniaire, qui était ordinairement de trois cents livres.

La musique de la Grande-Écurie se composait de vingt-cinq instrumentistes qui savaient chacun jouer de deux instruments, à savoir : hautbois et violon, cornet et violon, hautbois et musette du Poitou, saquebutte [1] et violon, hautbois et cornemuse. Plus tard nous voyons d'autres instruments encore figurer dans cette bande; c'est ainsi que depuis 1679 nous y trouvons le cromorne et la trompette marine.

La nature des instruments indique assez quel était le rôle de la bande de la Grande-Écurie dans les plaisirs royaux; on pourrait l'appeler musique en plein vent. Les titulaires des charges étaient payés beaucoup moins cher que ceux de la chambre; ils devaient nécessairement leur être bien inférieurs.

Tous ces instrumentistes étaient distincts de ceux de la chambre, connus sous le nom des vingt-quatre violons; cette bande datait de Louis XIII, comme nous l'avons dit, mais elle reçut une organisation plus régulière sous Louis XIV; elle représentait alors la perfection de l'art instrumental en France.

J. WEBER.

COUP D'ŒIL SUR LES ARTS GRAPHIQUES

Si le livre proprement dit n'atteint pas plus de perfection qu'il y a trois siècles, il se fait aujourd'hui si rapidement et à si bon marché, que cela seul constitue un avantage considérable. Mais c'est surtout dans la décoration du livre que nous pouvons constater les améliorations qui se sont succédé depuis les débuts de l'imprimerie.

Le seul art qui, à partir du XVe siècle (saint Christophe, 1423, et saint Bernard, gravé en France, par B. Milnet, en 1445), contribuât à la décoration du livre, était la gravure en relief sur poirier coupé de fil (xylographie ou gravure en taille d'épargne). Ce genre de travail se faisait au moyen de lames de canif très-aiguisées qui découpaient le bois autour de traits indiqués par le dessin. Cette façon de procéder explique la grossièreté des anciennes gravures, dont quelques-unes, cependant, sont admirablement traitées.

La gravure sur poirier fut remplacée, au XVIe siècle, par la gravure en taille-douce, qui devait produire en France tant de chefs-d'œuvre; celle-ci

1. Ancien nom français du trombone.

brille encore aujourd'hui de tout son éclat aux sommets de l'art pur, où l'ont reléguée les arts nouveaux qui, sans la remplacer, lui ont succédé.

Dans ces derniers temps, l'eau-forte et l'aquatinte ou manière noire ont été employées avec succès dans la librairie.

Ces divers genres ont été promptement abandonnés lors de l'apparition de la gravure sur bois de buis. La renaissance de la gravure sur bois se produisit en Angleterre vers la fin du XVIII[e] siècle. Elle resta longtemps à l'état embryonnaire et devint, par le talent des graveurs français, un art véritable, qui a contribué pour la plus large part à la vulgarisation de l'art et des sciences. Le principal avantage de la gravure en relief est de pouvoir s'imprimer en même temps que le texte, ce qui apporte une notable économie dans la fabrication du livre.

Plusieurs essais de gravure chimique en relief furent tentés, et quelques-uns eurent un plein succès; ils forment à présent une des principales branches de la gravure.

Un autre essai de gravure en relief, qui n'a fait que paraître et disparaître, eût apporté une notable économie si son exécution eût été plus facile.

Sur une plaque de métal recouverte d'une forte couche de craie fine et unie comme une glace, il suffisait de dessiner avec un pinceau imbibé d'un liquide dont la base était le silicate de soude et qui avait pour propriété de solidifier l'endroit où il était appliqué. Une fois le dessin terminé, on le frottait avec une brosse dure; la craie s'en allait en poussière, excepté aux endroits solidifiés, et l'on obtenait ainsi en quelques instants une gravure en relief qui pouvait être reproduite en métal par la galvanoplastie.

L'énumération des divers procédés de gravure serait trop longue, mais il en est un qui mérite d'être cité pour sa singularité. On formait un dessin quelconque sur une planche de bois avec un enduit dont le goût répugnait aux souris. On mettait cette planche dans un coffre de métal avec un certain nombre de ces petits rongeurs qui, poussés par la faim, grignotaient le bois en respectant le dessin formé par l'enduit dont ils avaient horreur.

Le résultat de ce procédé bizarre devait laisser beaucoup à désirer.

La pyroxylographie ou gravure à bois brûlé, employée pour l'impression des étoffes, était encore un genre très-curieux à examiner. Une tige de métal constamment chauffée au rouge pénétrait le bois en suivant les contours du dessin et donnait une gravure en relief propre à l'impression.

Une foule d'autres procédés sont encore en usage pour l'impression des étoffes, des faïences, des papiers peints, etc.

La lithographie, dont Senefelder fit la découverte à la fin du siècle dernier, vint aussi aider puissamment à la vulgarisation de l'art. La gravure sur pierre, très-employée aujourd'hui pour les besoins du commerce, en découle, ainsi que plusieurs essais infructueux de gravure en relief sur pierre au moyen des acides.

La lithographie donna naissance à la chromolithographie, dont les merveilles formeront un des plus brillants attraits de l'Exposition.

La photographie, cette découverte admirable et toute française (Niepce, Saint-Victor, Daguerre), vint enfin donner aux arts graphiques une extension sans limites et rendre d'inappréciables services à toutes les sciences et à tous les arts.

La propriété que possèdent le bitume de Judée et la gélatine de se laisser impressionner par l'action chimique de la lumière fut utilisée avec succès et permet de tout reproduire par l'impression avec la plus scrupuleuse fidélité.

L'héliogravure, par ses différentes applications, est appelée, dans un avenir très-rapproché, à remplacer tous les autres genres de reproduction, de concert avec la photoglyptie.

La photochromie pourra également devenir un très-grand moyen de vulgarisation, en attendant que la science couronne enfin son œuvre immortelle sur l'étude des phénomènes de la lumière par l'obtention directe des couleurs de la nature.

La galvanoplastie, cette merveilleuse application de l'électricité, est venue apporter son précieux concours à tous les genres de gravures, en permettant de reproduire à l'infini les types primitifs en laissant à ces types leur valeur initiale.

Toutes ces découvertes, qui ne sont, nous en avons l'espoir, que les avant-gardes de bataillons futurs et qui avaient été ignorées par les générations antérieures, ont rendu la librairie une des premières industries du monde, et donnent à la vulgarisation des connaissances humaines une impulsion qui ne s'arrêtera plus.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Translation des cendres de David.

Un peintre français illustre, David, est enterré depuis cinquante-deux ans dans le petit cimetière de Sainte-Gudule, à Bruxelles. Quelques artistes se sont mis à la tête d'une commission qui voudrait et doit ramener David en France, et cette idée toute simple prend, en ce beau temps de polémiques, l'importance d'une manifestation. Il y a encore des gens qui ne veulent voir que le conventionnel chez l'auteur des *Sabines*. Ramener ses cendres à Paris, ce serait, pour eux, faire l'apothéose d'un terroriste.

Nous sommes loin du temps où Casimir Delavigne — homme peu radical — pouvait louer, sans passer pour un poëte farouche, le peintre David dans ses *Messéniennes* :

> David a ramené son siècle à la nature;
> Parmi ses nourrissons, il compte des rivaux.

Louer David, à qui la ville de Gand remettait, un jour, des mains de M. Vanhulthem, une médaille d'honneur, et qui est encore outragé dans sa patrie comme s'il sortait vivant de la Convention où il *broyait* du *rouge!* L'homme, au surplus, a des taches indélébiles sur sa vie. C'est trop souffler le chaud et le froid que d'être le peintre du *Sacre* après avoir été le peintre de *Marat*. Le conventionnel, il est vrai, admirait profondément Napoléon.

après avoir admiré Robespierre, et il tenait tête, au besoin, à Bonaparte. Le vieux père Schnetz, légendaire à la villa Médicis, avait sur David les plus curieuses et les plus piquantes histoires. Un jour que Napoléon discutait un mouvement de bras ou de jambes dans un tablau du maître, celui-ci se mit à donner très-nettement son avis sur une des batailles du général, alors premier consul.

Bonaparte fronça le sourcil, et regarda David, en face, avec un peu de colère; mais l'ancien conventionnel, supportant très-hardiment ce fameux coup d'œil d'aigle :

— C'est que, *moi aussi, j'ai été le gouvernement!* dit-il.

Il était Parisien, né sur le quai de la Ferraille, — le quai de la Mégisserie, — et le Corse ne lui faisait pas peur. Au surplus, je le répète, il l'admirait et il ne pouvait pardonner aux Anglais la captivité de Sainte-Hélène. On connaît le mot d'Horace Vernet au czar Nicolas lui demandant de peindre une victoire remportée par l'armée russe sur les Polonais : « C'est impossible, sire, je n'ai jamais peint de *Christ en croix!* » David fit à Wellington, après Waterloo, une réponse aussi hardie. Le duc inspectait en 1818 les fortifications de la Belgique. Son plus vif désir était d'être peint par David, le peintre de Napoléon et du pape. Il chargea donc la princesse de Hatzfeld, femme de l'ambassadeur de Prusse, de demander au maître s'il consentirait... Mais, dès les premiers mots, David interrompit Mme de Haltzfeld. « Madame, dit-il; je n'ai point attendu jusqu'à soixante-dix ans pour souiller mes pinceaux; j'aimerais mieux me couper le poignet plutôt que de peindre un Anglais! »

David était à Bruxelles depuis que la loi du 16 janvier 1820 contre les régicides l'avait — à 68 ans — chassé de France. Quinet disait qu'il y a un magnifique livre à écrire sous ce titre : *la Convention en exil*. La conduite de David exilé en fournirait un beau chapitre. M. Miette de Villars a publié des *Mémoires de David* qui nous le montrent fuyant et ne pouvant même se rendre à Rome, où Pie VII lui offrait un asile. Humboldt le pressait de s'établir à Berlin; M. de Hardenberg lui promettait, de la part du roi de Prusse, le traitement qu'il touchait comme peintre de Napoléon. David refusa. Il préférait Bruxelles, où son oreille entendait du moins la langue du pays.

Et il vécut là, se levant à six heures en été, à huit en hiver, fumant, travaillant, recevant ses amis, Ottevaere, Navez, Moll, Michel Stapleaux, se promenant chaque jour dans le Parc, le soir allant au théâtre, et si habituellement que sa place y était marquée et que nul ne s'y asseyait : « C'est la place de David! » Tous les ans, il visitait les académies de Gand et d'Anvers, assistant aux distributions des prix, et devant Rubens il s'écriait : « Voilà le génie! »

On lui proposait parfois d'écrire un mot au roi Louis XVIII, un seul, et c'était la grâce. « Non, disait-il, j'ai été exilé par une loi, je ne rentrerai que par une loi! » Quelquefois aussi un souvenir de la patrie lui arrivait dans son exil; c'était Gros, son élève, qui lui apportait une médaille d'or, frappée pour lui, le maître, au nom des artistes de France. Le vieux David alors devenait rêveur.

Un jour, l'ex-prince archi-chancelier Cambacérès, exilé comme lui pour avoir voté l'appel au peuple lors du procès de Louis XVI, parlait politique avec le peintre, peut-être à propos du portrait de Sieyès que David venait d'achever.

— Je gagerais, lui dit David, que si Louis XVIII vous nommait pair de France, vous accepteriez?

— Moi? dit Cambacérès. Ma foi! si le roi me nommait huissier de sa chambre, eh bien! je ne refuserais pas!

— Alors, repartit David brusquement, sollicitez une place au Jardin des Plantes!

— Et pourquoi cela?

— Parce que c'est le seul endroit où les caméléons soient bien traités!

David mourut le 29 décembre 1825, à dix heures du matin. Le vieillard avait travaillé durant tout l'automne, avec un acharnement juvénile, à son tableau de *Mars désarmé par Vénus*, — ce tableau dont il disait : — « *C'est lui qui me tue!* » Il ne put l'achever. Michel Stapleaux, son élève, le continua, lui présent. Malade, frappé à mort, David s'inquiétait encore de son *Léonidas* et de ses *Sabines* :

— Ah! si je pouvais voir l'effet qu'ils font dans la galerie.

Il se sentait mourir.

— Qu'on m'apporte une épreuve de la gravure de mon *Léonidas aux Thermopyles*.

On l'apporte, il la fait placer devant lui, demande sa canne, indique certains points à Michel Stapleaux, et d'une voix qui s'en va : — « Trop noir! dit-il. — Trop clair! — La dégradation de la lumière n'est pas assez sentie! — Trop papillotté! — Allons! allons! *il n'y avait que moi pour faire un Léonidas!* »

La canne s'échappe de ses mains, sa tête retombe sur sa poitrine. C'était fini. Un artiste ne saurait mieux mourir.

Puisqu'on transportera solennellement la dépouille de David, que la France sache du moins que la Belgique salua noblement cette gloire qui partait. Le corps de David, embaumé, fut quasi publiquement exposé. Le 7 janvier, il fut transporté à Sainte-Gudule. Devant le char funèbre marchaient par les rues les élèves de l'Académie royale de peinture et de sculpture, portant des couronnes de laurier et des palmes; les élèves de M. Stapleaux et ceux de Rude, arborant des bannières avec ces titres : *Léonidas, Brutus, les Sabines, les Horaces*. Six chevaux noirs traînaient le char, couvert de guirlandes et de cyprès, pendant que des soldats jouaient une marche funèbre. Sur le cercueil apparaissaient la palette et le pinceau du peintre dans une couronne d'immortelles. Le deuil était conduit par Eugène David, son fils, ancien chef d'escadron de cuirassiers, accompagné de Ramel, de Merlin (de Douai), de M. Hennessy, l'un des directeurs de l'académie de peinture, et d'un prêtre de Sainte-Gudule, nommé Michel. Navez et Paelink tenaient avec Rude et Bodumont les cordons du poêle. Le valet de chambre de David, en grand deuil, portait l'habit de membre de l'Institut et les insignes de la Légion d'honneur que Napoléon avait remis à David devant toute la cour en levant son chapeau pour s'incliner devant le peintre en disant tout haut, très-haut :

— David, je vous salue!

Le cortége du cercueil de David rentrant dans sa patrie n'aura point cette pompe. Il n'y aura guère derrière lui que des artistes, des admirateurs rares peut-être. Mais l'exilé reviendra du moins de cet exil que la Belgique adoucit et rendit paisible, et si les clameurs politiques veulent grossir leurs bruits autour de ce mort, David aura pour lui le témoignage de la plus charmante peut-être et de la plus douce de ses contemporaines, l'exquise, bonne, peureuse et malheureuse Mme Vigée-Lebrun qui a écrit : « Nul autre plus que David ne rendait justice au mérite, et ses avis, tout fraternels, étaient donnés avec une modération qui faisait honneur au grand artiste. »

Et voilà comment une femme de talent peut, devant l'avenir, plaider — et gagner — la cause d'un grand homme.

JULES CLARETIE.

LE MUSÉE DE COLMAR

—

MARTIN SCHONGAUER ET SON ÉCOLE

Un dessinateur de beaucoup de talent et qui « a un joli bout de plume à son crayon », M. Charles Goutzwiller, a consacré au musée de Colmar, sa ville natale, un petit opuscule [1] dont la seconde édition vient d'avoir le même sort que la première, c'est-à-dire qu'elle a été littéralement enlevée par les artistes et les curieux.

Nous allons, avec M. Goutzwiller, jeter un coup d'œil sur ce musée qui, hélas! nous a été ravi en même temps que la généreuse province d'Alsace.



LA VIERGE AUX ROSES, PAR MARTIN SCHONGAUER.

(Église Saint-Martin, à Colmar.)

Le musée de Colmar occupe toute la nef de l'ancienne église du couvent des *Unterlinden*.

Ce couvent, après avoir servi durant six siècles de séjour à la communauté des Dominicains, et subi des profanations sans nombre à la suite de nos révolutions et de nos guerres, a été enfin mis sous la protection des sciences et des arts depuis 1849, époque où il fut affecté, par décision du conseil municipal, à recevoir les collections publiques appartenant à la ville. Les dons particuliers et officiels, les efforts col-

1. *Le Musée de Colmar : Martin Schongauer et son école*, avec 26 gravures; texte et dessins par M. Goutzwiller. Sandoz et Fischbacher, éditeurs à Paris.

lectifs et individuels ont fait le musée qu'on admire aujourd'hui.

Nous examinerons dans le musée de Colmar ce qui le caractérise plus particulièrement, c'est-à-dire les peintures du XVe siècle, qui sont si largement représentées sous les voûtes gothiques du couvent des Unterlinden.

L'art allemand dérive tout entier de l'école des primitifs flamands, et surtout du plus glorieux d'entre eux, Jean van Eyck, l'inventeur de la peinture à l'huile. Cette priorité, nous devons le dire, a été bien souvent contestée. Lessing, dans une dissertation sur l'origine de la peinture, publiée en 1770, cite un manuscrit d'un peintre nommé Théophile, vivant à la fin du Xe siècle, qui employait ses couleurs avec de l'huile. Quoi qu'il en soit, les historiens sont d'accord pour attribuer à Jean van Eyck le mérite d'avoir tellement perfectionné l'emploi des couleurs à l'huile qu'il peut en être considéré comme le véritable inventeur.

Martin Schongauer, le plus illustre des artistes colmariens, appelé encore le beau Martin, autant par son génie propre que par les procédés qu'il emploie, subit évidemment l'influence flamande. Le maître et son école sont représentés au musée de Colmar par une suite de seize panneaux dont les sujets sont tirés de la passion du Christ. Des gravures signées du monogramme de l'artiste fournissent de précieux éléments de comparaison, et il est difficile en rapprochant les peintures des estampes de contester la relation étroite qui les unit, l'homogénéité de provenance.

L'église Saint-Martin de Colmar possède une célèbre peinture dont personne ne conteste l'attribution à Martin Schon, et qui peut être considérée comme une œuvre capitale du maître. C'est la *Vierge aux Roses*, dont nous publions la gravure et dont nous parlerons plus loin. Le musée conserve également deux volets de rétable, qui constituent ce qu'il y a de plus authentique dans l'œuvre du peintre.

Voyons d'abord quel est ce génie original, « cet homme supérieur à son siècle, comme le dit M. Goutzwiller, et qui partage avec Albert Dürer l'honneur d'avoir créé l'art allemand par l'importation de l'esthétique flamande ».

Ainsi qu'Albert Dürer, cet artiste fut peintre, graveur et ciseleur. Parlant de son œuvre, M. Charles Blanc s'exprime ainsi : « Quand on approche de l'homme qui a créé ces images, à la fois si réelles et si fugitives, on reconnaît que cet incompréhensible visionnaire est le plus délicat des orfèvres, le plus patient des graveurs, le plus fin des peintres, qu'il aime à sculpter sur l'airain les chimères de l'*Apocalypse* ou à ciseler ses propres songes dans l'acier. Il se trouve que cet amant du merveilleux a poursuivi l'étude des sciences positives, que ce poëte fantastique est un mathématicien consommé, que ce rêveur, enfin, est un géomètre. »

On ne sait rien, du reste, des particularités de la vie de Martin Schongauer : né vers 1430 à Colmar, il est mort en cette ville le 2 février 1499. Élève de Roger van der Weyden, le vieux, qui était lui-même disciple des frères van Eyck, il a contribué avec ses maîtres à la gloire de l'école flamande, qui partageait alors avec l'école italienne la prépondérance artistique.

Un point à noter, c'est que ce Roger van der Weyden, — dont l'hôpital de Beaune possède un magnifique rétable, — s'appelait de son vrai nom Roger de La Pasture, nom essentiellement français, comme le dit avec raison M. Goutzwiller : il vécut de 1399 à 1464.

Le Louvre ne possède qu'un seul tableau de ce maître : c'est une *Mater Dolorosa* ou *Piété;* il est admirablement conservé et peut servir de type pour l'appréciation de son esthétique. En l'examinant attentivement, on retrouve, sans y mettre aucune complaisance, des affinités incontestables entre la manière de Roger et celle de Schongauer : l'un dérive de l'autre en toute évidence. C'est le même dessin austère, le même éclat dans le coloris. Les formes émaciées, allongées outre mesure, des doigts qui n'en finissent pas, en fuseaux, constituent des indices caractéristiques de l'œuvre gravé ou peint du beau Martin. La fameuse *Vierge aux Rosiers* de l'église Saint-Martin de Colmar fournit un excellent spécimen de sa manière, avec ses défauts et ses qualités. On ne peut s'empêcher de remarquer que ses types sont vulgaires et qu'il ne rachètent pas cette vulgarité par l'élévation du sentiment.

A. Dürer, qui peut-être s'inspira du maître de Colmar, procède bien sous ce rapport du peintre de la *Vierge aux Rosiers :* les écoles primitives du nord ne connurent pas ces élans mystiques qui ennoblissent les conceptions des primitifs Italiens, et la notion de la beauté physique ne leur vint que le jour où ils allèrent chercher des modèles en dehors de leurs pays.

La célébrité de Martin Schongauer lui vient surtout de son mérite de graveur : son œuvre gravé est considérable ; on connaît de lui 116 pièces authentiques, et presque toutes sont cotées très-haut dans l'estime des connaisseurs et, partant, dans les ventes. En mai 1873, M. Weigel, libraire à Leipzick, vendit une petite estampe en taille-douce, *attribuée* à Martin Schon, au prix énorme de 10,500 francs.

La réputation de ces estampes ne date pas d'hier, car Vasari raconte qu'elles excitaient l'admiration de Raphaël et de Michel-Ange.

Pour tous autres renseignements concernant l'œuvre, accepté ou supposé, de Martin Schongauer, nous renvoyons au livre de M. Goutzwiller, où la science se montre si aimable qu'on va jusqu'au bout des pages sans s'apercevoir que le chemin est hérissé de documents, de notes et de renvois, — bagage indispensable de la critique en ce siècle de lumières.

Mais avant de passer à un autre sujet nous dirons quelques mots de l'une des peintures du musée de Colmar attribuées à Mathias Grunewald : *Saint Antoine chez saint Paul l'anachorète*. Le beau dessin de M. Goutzwiller nous dispense de toute description. Pour avoir été peinte de 1493 à 1516, cette œuvre est vraiment extraordinaire ; l'artiste qui l'a faite était, on peut le dire, en avance sur son siècle, car

il y a là de tels indices de modernité, d'art *arrivé*, que l'on hésiterait sur la date, si l'on ne connaissait l'exacte provenance des panneaux dont elle fait partie. Le paysage est merveilleux, d'un réalisme puissant, et la perspective est traitée de main de maître. C'est la perle d'une petite galerie de neuf tableaux, attribués au même maître, après avoir été longtemps sous le nom d'Albert Dürer; ils proviennent d'une église d'Issenheim et forment certainement la partie la plus précieuse du musée de Colmar.

ALFRED DE LOSTALOT.

VARIÉTÉS

LE SUCCIN OU AMBRE JAUNE

Les anciens considéraient l'ambre jaune comme une matière précieuse; ils en faisaient des ornements et y gravaient l'image de leurs divinités. Les Égyptiens l'appelaient *sacal* ou *checheleth*. C'était l'un des trois aromates qui composaient l'encens du Tabernacle. Les Philistins l'appelaient *sachaleth* et les Phéniciens *séchéleth;* les Scythes l'appelaient *savium* pour *saelium*, les Grecs *electrum*. *Chachal* signifie pleurer. L'ambre provenait, disait-on, des pleurs de Phaéton métamorphosé en peuplier. Homère, dans l'*Odyssée*, désigne indistinctement l'ambre ou un alliage d'or et d'argent sous le nom d'*electrum*. Le palais de Ménélas était orné d'ambre.

Le commerce de l'ambre du Nord avec les Phéniciens est encore bien controversé. Hérodote, dans sa description de l'Europe, ne fait pas mention de l'ambre du Nord. D'après Pythéas, les Gœtons ou Goths habitaient le pays de l'ambre. C'est Tacite qui parle le premier de l'ambre de Prusse. L'ambre, au moins jusqu'à l'an 300, n'était pas tiré de Prusse, mais de la péninsule Cimbrique, du Jutland ou de l'Elbe inférieur. L'ambre arrivait à travers le continent sur les côtes de la Méditerranée, et en Ligurie sur les bouches du Pô. Hatria ou Atria, fondé par les Pélasges, sur les bords de l'Adriatique, était le centre du commerce du bronze et de l'ambre, et le grand chemin d'Occident en Orient.

Les Assyriens ont beaucoup gravé et sculpté sur ambre; ils l'appelaient *electra*, c'est-à-dire pierre du soleil, et les Grecs ont fait de ce mot *electron*. Thalès découvrit le premier l'attraction de l'ambre frotté pour les poussières, d'où est venu, comme on sait, le mot « électricité ». Les gladiateurs romains portaient souvent sur eux des amulettes en ambre, avec cette inscription : « Je vaincrai. »

Pour les anciens, l'ambre se formait en Lydie de l'urine du lynx, d'où le nom de *lyncurium;* ils ne connaissaient ni sa nature ni son origine végétale. L'art byzantin nous a légué très-peu d'objets en ambre; mais le moyen âge et la Renaissance l'ont beaucoup travaillé; ils en ont fait des médaillons, des coffrets sculptés, des vierges, des christs, des reliquaires. Le nom d'ambre a été introduit en France par les croisés, tiré du mot arabe *ambar;* les Espagnols l'appellent encore *ambrara* et les Italiens *ambra;* mais ces noms sont moins significatifs que ceux que lui donnaient les Romains (*lapis ardens*); les Allemands l'appelaient *Bernstein*. Les deux noms signifient « pierre qui brûle ». Les Grecs actuels appellent encore l'ambre *berenikenstan*. Après la paix de Tilsitt, on voyait au Louvre une quantité d'objets en ambre, de toutes nuances, travaillés de toutes les formes. Je crois que la Sicile a fourni presque tout l'ambre aux anciens, comme les bords de la mer Baltique le fournissent actuellement au monde entier. Quoique l'on ait trouvé de l'ambre un peu partout, il n'y a eu jusqu'à présent que ces deux centres notables de production.

A l'époque éocène, l'emplacement de la mer Baltique était occupé par une immense forêt qui comprenait presque tout le continent du Nord. On a retrouvé, en draguant à 2 mètres au-dessous du fond de la mer, trente-deux espèces de conifères, un peuplier, un aulne, deux saules, un châtaignier et des genévriers. Des conifères découlait une résine qui, ayant subi une transformation dans le sein de la terre, est devenue l'ambre : c'est le *pinnus succinus* qui a donné la plus grande quantité. Plus de douze cents espèces d'objets ont été trouvées dans l'ambre, tant animaux que plantes et minéraux.

Lorsque la résine découlait de l'arbre, elle répandait une odeur aromatique qui attirait les mouches, et les araignées tendaient leurs toiles pour les prendre; les reptiles venaient poursuivre les uns et les autres; tous ces animaux se trouvaient englués : une nouvelle couche de résine découlait sur eux, et ils se trouvaient emprisonnés pour toujours. La résine restait quelquefois accrochée à l'arbre, mais souvent elle tombait à terre et enveloppait les objets sur lesquels elle coulait, tels que pyrites, coquilles et gouttes d'eau salée.

L'ambre se tire de la terre, en l'exploitant par mines; on le ramasse aussi avec le scaphandre, au fond de la mer; autrefois on le trouvait sur les berges après les orages, mais ce mode de récolte n'est plus usité. L'ambre est de droit régalien. En Prusse, nul ne peut fouiller dans sa propriété sans payer un droit au gouvernement, ce qui rapporte à celui-ci 600,000 francs par an. La location se fait par arpents, par année et par semaine. La compagnie Becker et Statien, qui drague avec plusieurs bateaux à vapeur sur les côtes du Konigsberg, paye pour certains parages jusqu'à 400 thalers par jour.

La production de l'ambre en 1874 a été de 175,000 kilogrammes, en morceaux de toutes qualités et de toutes grosseurs, expédiés dans toutes les parties du monde. Les belles qualités sont employées pour fabriquer des pipes, des porte-cigares, des perles à colliers, des coffrets, des bijoux, et toute espèce d'ornements et d'objets de tabletterie. Un lustre en ambre, fabriqué par Hartmann, envoyé à l'Exposition de Vienne, a été acheté par l'empereur de Russie 75,000 francs.

RÈGLES DE L'ART DE LA TAPISSERIE

Le principe fondamental est que la tapisserie est un art complétement différent de la peinture. La peinture a pour objet de produire jusqu'à un certain point, chez le spectateur, l'illusion de la réalité; c'est pourquoi elle donne aux objets tout le relief et tout le modelé possible, aux plans tout le recul nécessaire; la tapisserie obéit à d'autres lois toutes spéciales.

De tous les arts décoratifs, la tapisserie est celui qui est le plus intimement lié à l'architecture; elle emprunte à l'architecture son caractère, son principe, son ordonnance, son style et son parti pris de coloration. Elle a pour première règle d'être en parfaite harmonie avec l'édifice qu'elle est appelée à décorer; elle obéit, comme l'architecture, à des lois spéciales de composition et de dessin. Comme elle, elle exige l'unité de style et d'effet, la science des proportions, la bonne division de l'espace, le maintien général de l'échelle donnée, et une variété de détails qui doit être combinée de manière à produire une harmonie totale d'ordonnance et d'aspect.



L'ANGE DE L'ANNONCIATION.



VIERGE ADORANT L'ENFANT.

Peintures de MARTIN SCHONGAUER au musée de Colmar.

Elle est, comme l'architecture, du domaine purement imaginatif; le thème étant donné, elle puise dans la nature ses éléments d'exécution, elle les interprète et les transforme d'une façon toute conventionnelle pour exprimer sa pensée et lui donner un caractère hiératique, symbolique ou idéal, suivant le sujet qu'elle veut représenter

Elle remplit, dans la décoration, le même rôle que la peinture à fresque, à laquelle elle a été substituée dans bien des cas; elle obéit aux mêmes lois de composition et doit avoir le même aspect.

Au moyen âge, à l'époque de la Renaissance, les tapisseries étaient en quelque sorte des fresques mobiles, tissées de laine, de soie et d'or, dont on décorait les édifices civils et religieux ; le sujet et le style de ces compositions variaient en raison de ces diverses applications.

Les artistes qui composaient les cartons de ces tapisseries étaient les mêmes imagiers et peintres qui,



SAINT ANTOINE ET SAINT PAUL L'ANACHORÈTE.
Peinture attribuée à MATHIAS GRÜNEWALD. (Musée de Colmar.)

jusqu'au XVIe siècle, décoraient de fresques les sanctuaires d'églises et les demeures princières. Ils étaient habitués, en vue de cette exécution spéciale, à faire des compositions d'un caractère absolument décoratif, d'un rendu purement fictif et conventionnel; c'est ce qui explique cette grande simplicité de composition, ce parti franc de coloration, cette sobriété d'exécution que nous trouvons dans les tapisseries jusqu'au XVIIe siècle, et qui leur donne un caractère monumental si saisissant.

Cette sobriété était du reste imposée aux peintres par la nature du sujet et par les moyens restreints dont ils disposaient pour traduire leurs cartons [1].

Aussi appliquaient-ils à la composition des sujets

1. On ne se servait guère, au moyen âge et jusqu'au XVIe siècle, que de six couleurs : le bleu, le jaune, le rouge, le brun rouge, le tanné et le vert. On les modelait à l'aide de deux ou trois tons et par hachures.

historiques et ornementaux les règles de la peinture à fresque, dans laquelle il faut que l'ordonnance du sujet soit simple, que le style ainsi que l'effet soit un, que les masses soient équilibrées, que les proportions soient bien harmonieuses, que les détails soient bien à l'échelle, que la coloration générale, tout en ayant une note dominante, reste toujours claire et d'un effet brillant.

Tout en conservant individuellement une grande originalité et une grande liberté de conception, on sent que toutes les compositions de ces artistes émanent du même principe, et sont soumises aux mêmes règles dont ils ne pouvaient s'écarter sans tomber dans la fantaisie pure et dans l'absurde.

Nous ne saurions trop le répéter, la composition d'une tapisserie doit, avant tout, être très-claire, le sujet très-écrit, les plans nettement indiqués, la proportion et l'échelle des masses et des détails bien observés, le rhythme franchement accusé. Chaque détail doit être subordonné à l'ensemble comme style et comme échelle ; le dessin doit être fin et très-pur ; il doit être serti d'un trait qui donne à l'objet sa forme précise. Ce trait de redessiné est caractéristique de tous les arts décoratifs qui dérivent de l'architecture.

Dans la tapisserie, il donne à l'ensemble de la composition plus de netteté, de clarté et de précision ; il ajoute et contribue au modelé sans l'alourdir ; il lie les sujets entre eux et les rattache au fond ; nous le retrouverons dans les peintures murales, les vitraux, les émaux, la mosaïque, la céramique et dans tous les tissus de l'extrême Orient, qui de tout temps a possédé les secrets de l'art décoratif. Ces règles s'appliquent à l'art de la tapisserie en général, qui comprend trois genres distincts : les tapisseries historiques à personnages, les tapisseries ornementales, les tapisseries pour portières, meubles et tapis de pied ; chacune obéit à des conditions spéciales de composition et d'exécution.

1° *Compositions historiques.*

Les compositions historiques exigent une très-grande clarté dans l'ordonnance du sujet ; le motif principal doit être nettement indiqué ; tout le reste doit lui être subordonné. Les détails des fonds et des plans intermédiaires doivent être traités simplement, avec peu de modelé et un dessin précis.

La tonalité du premier plan doit être franche ; chaque détail, qu'il s'agisse d'architecture, de figure, de plantes ou d'animaux, doit être modelé par de grandes valeurs de lumières et d'ombres ; le ton de lumière qui sert de base doit se retrouver dans les moindres détails de la composition ; c'est à cette condition qu'une tapisserie est décorative et murale ; c'est le principe de la fresque.

Les tapisseries doivent être modelées par teintes plates juxtaposées, ombrées par hachures et rehaussées de lumières en partant du ton le plus clair.

Dans l'origine, on n'employait que trois tons, puis on en prit six ; les plus belles tapisseries de Lebrun [1] n'ont pas plus de dix couleurs dégradées par six tons ; ce nombre est suffisant pour obtenir les effets les plus riches et les plus variés. C'est, suivant nous, tout ce que la tapisserie doit comporter.

ALEXANDRE DENUELLE.

(*A suivre.*)

PENSÉES D'UN ARTISTE

—

M. Hector Allemand, peintre et amateur lyonnais, vient de publier un charmant opuscule intitulé : *Causeries sur le paysage*. En le lisant, nous avons noté quelques fines et ingénieuses pensées qui peuvent servir de préceptes :

Il est souvent des dessins naïfs faits dans la jeunesse qui ont des qualités que plus tard on perd.

Il faut être sincère, vrai avant tout ; que jamais la main ne vous entraîne ; effacez, effacez sans miséricorde ; plus on s'abaisse devant la nature, plus on devient fort.

Celui qui suit les autres n'est jamais le premier. S'il est bon d'admirer les qualités des maîtres, il ne faut pas être leur esclave ; ne prendre d'eux que ce qui convient à votre organisation.

Sous prétexte de tableaux, on produit des études plus ou moins grandes et rien de plus, sauf de très-rares exceptions.

Si, négligeant les fortes études, vous vous livrez de prime-abord au charme de la pochade, vous ne saurez pas assez et ne pourrez exprimer dans une vaste toile rien de précis.

Dans la nature, l'air circule partout et les ombres ne doivent jamais être noires, opaques, d'un ton égal, sans profondeur ou faites d'un frottis de terre de Sienne brûlée et de bitume, mais bien participer du ton général de la lumière.

L'art est un mensonge continuel ; il consiste donc à donner à ce mensonge un aspect véritable. C'est celui qui ment le plus véridiquement qui est le plus savant et le plus fort.

Le paysage doit vous intéresser par lui-même : toute chose qui en distrait l'attention est de trop.

Généralement, celui qui peint sans méthode ne sait pas son métier, puis son œuvre ne dure pas, car sa constitution est mauvaise.

Je ne sais quelle folie pousse certaines belles organisations à ne pas s'arrêter à temps.

Quel que soit le talent qu'un artiste possède, il souffre de bien longues années s'il ne sait se faire valoir.

1. Voir la gravure de *l'Automne*, de ce maître, dans le n° 23 des *Beaux-Arts illustrés*, 1re année, page 177.

Pour exceller dans le paysage, il est indispensable d'être doué d'une grande mémoire; il faut l'exercer sans cesse.

Dans la nature, la moindre chose a une signification; c'est à l'artiste à la comprendre et à en tirer parti.

Lorsque vous êtes devant la nature, soyez avant tout sincère; lorsque vous faites une étude fouillée à fond, n'imitez pas ces gens qui y vont pour lui donner des leçons. Bien des peintres transportent avec leurs bagages de paysagiste des idées de dessin et de couleur formulées dans l'atelier et toute leur vie fabriquent le même tableau.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Le musée Marchoux, à Paris.

Un nouveau musée, dit musée Ermance Marchoux, va être ouvert dans l'aile droite du palais de l'Institut. L'inauguration en aura lieu le 12 avril prochain, jour de l'anniversaire de la mort de la fondatrice.

La comtesse de Caen était la fille de M. Marchoux, notaire à Paris.

Artiste elle-même, elle peignait des tableaux et modelait des statues. Les cariatides de l'entrée de la galerie Vivienne, propriété de M. Marchoux, ont été exécutées par elle.

Elle laissa à sa mort une donation à l'Académie des beaux-arts, destinée à servir une rente aux artistes envoyés à Rome par le gouvernement.

« Les artistes auxquels on donnera ces rentes seront obligés, pendant leur durée, d'exposer au Salon une fois. Leurs ouvrages leur appartiendront, mais ils seront obligés d'en faire un, dans l'espace de trois ans, pour « mon musée », si mieux ils n'aiment décorer une partie du musée.

« Dans aucun cas, les sujets ne seront donnés; chacun fera ce qu'il sentira le mieux. »

Le musée devait être primitivement établi rue Vivienne, mais les héritiers attaquèrent sa validité, et, depuis 1870, un procès était pendant.

Ce musée se compose d'un vestibule d'entrée, au fond duquel est une grande niche destinée à recevoir le portrait de la fondatrice, peint par Yvon, et de deux galeries parallèles de vingt-cinq mètres de long, situées à droite et à gauche de ce vestibule. Chacune de ces galeries, éclairée par cinq vastes fenêtres, est ornée de pilastres avec consoles supportant des poutres en fer qui divisent le plafond en quatre parties, lesquelles seront peintes par les lauréats de la villa Médicis de Rome. La hauteur de ces galeries, dont les murs sont peints en noir jusqu'à la hauteur d'appui, et en rouge brun au-dessus, est de près de six mètres.

Jusqu'à présent, cette salle a servi, chaque année, à l'exposition des projets adressés aux différents concours créés par l'Institut, comme les concours Duc, Troyon, Achille Leclère, etc.

Ateliers de moulage du Champ-de-Mars.

Là, comme dans toutes les autres branches des travaux qui ont trait à la grande œuvre de 1878, la besogne avance avec rapidité.

Rien n'est curieux, du reste, comme de voir ces praticiens présider au remplissage des cadres en bois dans lesquels doivent être coulés tous les plafonds des nouvelles galeries.

Les modèles en plâtre sont arrivés et presque tous déposés dans les nouveaux ateliers. Ces modèles sont de plusieurs sortes.

Les uns affectent la forme de grands rectangles; les autres présentent également l'apparence d'un rectangle, mais terminé à ses deux extrémités par un demi-cercle; d'autres, enfin, ont la forme d'entre-deux d'arceaux et sont reproduits en quantités considérables.

Ces moulages sont, du reste, destinés à des usages tout à fait distincts. Les plafonds des grandes salles seront occupés, dans leur partie centrale, par les grands rectangles à extrémités carrées ou circulaires. Quant aux entre-deux, ils auront leur place dans les espaces laissés libres entre chaque paire d'arceaux, et iront de la corniche au faîtage de la galerie, en diminuant progressivement.

Les motifs d'ornementation seuls ont été admis pour cette partie décorative du palais du Champ-de-Mars; toute figure a été repoussée. Les procédés de reproduction employés dans l'atelier sont les suivants :

Le modèle générique une fois obtenu en relief, on l'enduit d'huile et l'on coule un mélange de plâtre et d'étoupe sur le moule ainsi préparé. Une fois le tout séché, on détache les deux parties l'une de l'autre à l'aide d'un squelette en bois qui les maintient, et l'on obtient le motif en creux, puis on tire autant de ces épreuves qu'on en désire; cent cinquante ouvriers sont tous les jours occupés dans ces ateliers.

Les bibliothèques de Paris.

Le ministère de l'instruction publique vient de dresser la statistique de toutes les bibliothèques de France. Voici les chiffres que nous y relevons :

La Bibliothèque nationale, qui n'a son égale nulle part, contient plus d'un demi-million de volumes.

Outre la bibliothèque de la rue Richelieu, la ville de Paris possède encore d'importantes collections, que nous citons par ordre alphabétique.

Bibliothèque des Archives, fondée par Daunou en 1808, 20,000 volumes.

Bibliothèque de l'Arsenal, qui date du siècle dernier, fondée par Saulcy d'Argenson, 200,000 volumes et 8,000 manuscrits. Cette bibliothèque est surtout riche en documents relatifs au théâtre.

Bibliothèque des avocats, au Palais de Justice, 12,000 volumes.

Bibliothèque du Bureau des longitudes, 5,000 volumes.

Bibliothèque du Collége de France, 6,000 volumes.

Bibliothèque du Conservatoire des arts et métiers, 20,000 volumes.

Bibliothèque du Corps législatif, 50,000 volumes.

Bibliothèque de la Cour de cassation, 40,000 volumes.

Bibliothèque de la Faculté de droit, 9,000 volumes.

Bibliothèque de la Faculté de médecine, 35,000 volumes.

Bibliothèque de l'hôtel de la Monnaie, 2,000 volumes.

Bibliothèque de l'Imprimerie nationale, 3,000 volumes.

Bibliothèque de l'Institut, 100,000 volumes.

Bibliothèque des Invalides, 25,000 volumes.

Bibliothèque du Louvre, 100,000 volumes.

Bibliothèque du ministère des affaires étrangères, 14,000 volumes.

Bibliothèque Mazarine (*Bibliotheca a fundatore Mazarinea*), fondée vers le milieu du XVIIe siècle, 160,000 volumes.

Bibliothèque du Muséum d'histoire naturelle 35,000 volumes.

Bibliothèque Sainte-Geneviève, 170,000 volumes.

Bibliothèque de l'ancien Sénat (palais du Luxembourg), 20,000 volumes.

Bibliothèque de la Sorbonne, 125,000 volumes.

Acte de vandalisme.

Un acte de barbarie artistique incroyable, qui mérite d'être signalé dans toute la France, se commet en ce moment à Amiens, sur la place Longueville. Les statues *en bronze* de la fontaine Léon Herbet, qui avaient acquis la patine que donne seul le temps, viennent d'être peintes à l'huile, en blanc!.. Un exemple de cette nature ne se rencontrerait peut-être pas dans l'Europe entière; il faut venir dans la capitale de la Picardie pour voir de pareilles choses... Tous les procédés chimiques sont employés pour obtenir l'aspect du bronze sur des matières sans valeur; mais ici, au contraire, on donne l'aspect d'une matière sans valeur. Les œuvres des artistes ont toujours été respectées partout et en tout temps. On ne restaure même que très-rarement et avec une extrême réserve les œuvres des artistes de l'antiquité dont les noms sont inconnus, dans la crainte d'altérer quelque chose de leur caractère primitif. C'est un usage tellement respecté partout qu'il a force de loi et qu'il permettrait de poursuivre judiciairement tout acte qui dénature l'œuvre d'un artiste. Il est donc du devoir de l'homme qui a le moindre sens artistique de protester énergiquement contre des actes de vandalisme de cette nature, dont personne n'oserait prendre la responsabilité morale. Qui donc a pu ordonner de mutiler ainsi les monuments de cette ville, devenus la propriété de tous?

La statue de du Cange, celle de Pierre Lhermite et autres seraient exposées à subir le même sort, si l'on ne signalait pas ces faits anormaux à l'attention du public éclairé. Demain, peut-être, l'idée viendrait-elle de peindre aussi les statues de marbre pour les blanchir.

Un talent de bronze.

On vient de vendre à Londres, dans la collection d'antiquités d'un archéologue bien connu, M. Thomas Hugo, un talent de bronze d'une conservation parfaite et qui est considéré comme unique. C'est le talent attique qui servait d'étalon de mesure pour l'argent; on le nommait le « grand talent », pour le distinguer du « petit talent », qui représentait la monnaie d'or, et que l'on appelait aussi le « talent d'or », et c'est dans ce sens que ce mot est employé dans Homère.

Ce talent a la forme d'un lion couché, avec une poignée en forme d'arc, dont une extrémité porte sur le cou et l'autre sur les reins; le lion est posé sur une tablette; le tout est d'une seule pièce de métal coulé, et mesure environ 12 pouces de long sur 4 1/2 de large. Le lion est d'un bon style, quoique archaïque; la crinière n'est indiquée que par des lignes qui se croisent et qui s'étendent sur la tête et les épaules. La croupe et les jambes sont bien modelées et d'une grande correction. Immédiatement au-dessous de la poignée, à son point d'attache, se trouve une marque estampillée qui ressemble à un A romain et qui représente le chiffre phénicien 60, c'est-à-dire le nombre de *mines* qui formaient le talent. Cela doit correspondre approximativement à 25,401 grammes.

Un détail très-intéressant de ce poids monétaire, c'est l'inscription qui se trouve sur la plinthe de la tablette; elle a été traduite par le comte de Vigne dans un article de la *Revue archéologique* : « Vérifié par les essayeurs de la monnaie d'argent; » elle est en caractères phéniciens.

Ce curieux monument de l'antiquité a été trouvé sur la côte de l'Hellespont, à 1 mille environ au nord d'Abydos, où les marchands assyriens s'en servaient probablement quand ils venaient aux mines d'or et d'argent de ce pays. A la vente de M. Thomas Hugo, il a été vendu 75 livres sterling au *British Museum*, qui possède déjà une remarquable collection de poids de bronze trouvés à Nemrod, qui ont la forme de lions couchés et dont quelques-uns portent des inscriptions bilingues en caractères phéniciens, cunéiformes ou assyriens.

Le Musée britannique a aussi acheté à la même vente la tablette de marbre blanc sur laquelle est gravé un long décret du Sénat, presque tout entier en capitales grecques, d'une excellente conservation. Cet important monument, qui a été vendu au prix modique de 20 livres, a été rapporté de Sestos, sur l'Hellespont, par M. Calvert qui l'avait trouvé dans une mosquée. Il a cinq pieds de haut sur deux de large, et contient 106 lignes d'écriture. Le nom du roi Attale, qui s'y trouve mentionné, fixe sa date à environ 130 ans avant Jésus-Christ. Le décret du Sénat et du peuple porte qu'un certain Ménas recevra une couronne d'or, et qu'un pilier de marbre blanc sera placé en son honneur dans le gymnase pour les services qu'il a rendus à son pays pendant la paix et pendant la guerre. Ménas fut nommé gymnasiarque et institua des jeux en l'honneur de Mercure et d'Hercule, à qui il éleva des statues; il donna pour prix aux vainqueurs des jeux des armes gravées de leur nom.

Mlle Sarah Bernhardt.

On n'a jamais raconté comment Mlle Sarah Bernhardt s'est, un beau matin, réveillée sculpteur. L'événement remonte à 1868. On venait de jouer *le Passant*, et le statuaire Mathieu-Meusnier, très-enthousiaste de la jeune artiste de l'Odéon, lui avait demandé la permission de la représenter dans son costume du *Passant*. La statuette allait être finie.

— Êtes-vous contente? demanda le sculpteur à son modèle.

— Pas tout à fait, répondit audacieusement Sarah. Il me semble que je n'ai pas les yeux comme ça... Attendez donc !

Et, prenant un morceau de terre à modeler, la voilà qui se corrige et s'achève elle-même. Mathieu-Meusnier était émerveillé.

— Mais vous avez déjà sculpté? s'écria-t-il.

— Jamais de la vie!

— Voulez-vous être mon élève? Je vous prédis un grand succès.

Et, depuis cette époque, Sarah Bernhardt s'efforce de justifier la parole de son maître.

AUGUSTIN DE SAINT-AUBIN

—

Le dessin dont nous donnons aux lecteurs des *Beaux-Arts illustrés* une spirituelle traduction a été attribué à Honoré Fragonard, mais nous pensons qu'on peut le revendiquer plus justement pour l'un des petits maîtres dessinateurs-graveurs du XVIII[e] siècle, pour Augustin de Saint-Aubin. Il semble faire partie, au moins comme étude, d'une série de six



L'*Ouïe*, dessin de A. DE SAINT-AUBIN, pour la série des *Cinq Sens*.

pièces de ce maître gravées en fac-simile à l'aquatinta, et qui représentent les *cinq sens*.

MM. Jules et Edmond de Goncourt ont publié dans leurs études quelques notes très-curieuses sur Gabriel et Augustin de Saint-Aubin; nous en détachons ce portrait de l'auteur de notre dessin.

« Il était heureux, cet Augustin! Il était homme de travail et homme d'esprit, gai comme le succès et spirituel comme un souper. Il aimait le monde et le monde l'aimait pour tout ce qu'il apportait de rire dans une fête et de saillies dans un *médianoche;* il était de plus un très-joli garçon, une des ces aimables figures d'hommes auxquelles la poudre donnait je ne sais quoi de brillant, de piquant, de féminin, de mu-

tin et de tendrement voluptueux; si joli garçon que cela l'aida beaucoup à devenir le mari d'une très-jolie femme! »

Comme ces lignes peignent bien l'aimable artiste qui a fait cet aimable dessin, et comme l'œuvre ressemble à l'ouvrier!

A. D.

RECONSTRUCTION DU CHATEAU DE CHANTILLY

—

Les travaux de reconstruction du château de Chantilly, entrepris en 1876 sur l'ordre du duc d'Aumale, sont poussés avec une telle activité, que l'on peut en prévoir l'achèvement pour l'Exposition universelle de 1878.

Le petit château, construit vers 1541 par le connétable Anne de Montmorency dans le style élégant de la Renaissance, est dès à présent entièrement restauré. Ce charmant édifice a les fenêtres de son rez-de-chaussée à fleur d'eau d'un large bassin, et son premier étage se trouve, par suite, de plain-pied avec la cour principale du nouveau château. Ses hautes fenêtres, séparées par des pilastres corinthiens, semblent se confondre avec celles du rez-de-chaussée, auxquelles elles sont superposées. La porte principale est décorée de deux ordres de colonnes qui soutiennent un fronton triangulaire dont le tympan est enrichi de sculptures.

A l'intérieur, une grande galerie, percée de six croisées ayant vue sur la pelouse et sur les écuries, vaste et somptueux édifice où plus de trois cents chevaux peuvent tenir place, et que le souffle des révolutions a complétement épargné, relie les appartements du premier étage.

Les ouvriers redorent en ce moment les panneaux de cette galerie qu'ornait autrefois une curieuse peinture commandée à Michel Corneille par le fils du grand Condé, et qui fut transportée en Angleterre après la Révolution de 1848 par M. le duc d'Aumale. L'artiste a représenté le vainqueur de Réthel et de Rocroi foulant aux pieds les titres de ses conquêtes et de ses expéditions faites à la tête de l'armée espagnole, imposant d'une main silence à un Génie prêt à publier les victoires de Valenciennes et de Condé (1656), et ordonnant de l'autre à la Renommée d'annoncer son repentir. Au bas du tableau, l'Histoire foule aux pieds l'Erreur et déchire à regret plusieurs feuillets de la vie du prince.

C'est à l'une des extrémités de l'aile transversale de ce petit château, dans la partie qui donne sur une cour intérieure, que vient d'être érigé, par les ordres du duc d'Aumale, un élégant campanile dans le goût de ceux qui décorent les pavillons de Rohan et de Lesdiguières au Louvre. Une magnifique horloge a été placée au-dessous. Elle est surmontée d'un harmonieux carillon et d'élégantes sculptures, du milieu desquelles se détachent les armes des princes d'Orléans.

Quant au grand château, on le reconstruit exactement sur l'emplacement de l'antique manoir de Guillaume Le Bouteiller et de Rothoolis. Il est flanqué de grosses tours bâties sur une immense roche émergeant des eaux. Ces tours sont sur le point d'être achevées et seront surmontées de lanternes ornées de pilastres.

La grande porte est aussi accompagnée de tourelles; elle donne accès sur la cour d'honneur, qui est presque triangulaire et qui est entourée de bâtiments embellis de colonnes et de sculptures. Un pavillon à arcades en forme de dôme s'en détache et permettra de descendre de voiture à couvert. Puis vient un vestibule qui s'ouvre en face et de plain-pied sur les appartements du premier étage du petit château d'Anne de Montmorency, à gauche sur une salle qui précédera la chapelle, et à droite, au moyen de quelques marches, sur une salle à manger à laquelle fait suite un grand salon voûté qui a déjà reçu le nom de salon des Tribunes. C'est en effet de là que la vue peut le mieux embrasser les élégantes tribunes qui s'élèvent sur l'immense pelouse qu'envahissent au printemps les *gentlemen-riders*.

Mais c'est surtout de la galerie vitrée, qui vient après une pièce ronde pratiquée dans une des tours, que l'on jouira du plus merveilleux spectacle que l'imagination puisse rêver. C'est de là que l'on pourra facilement contempler les parterres où se promenaient, avec le grand Condé, Pascal, Fénelon, Luxembourg et Lesage; avec un autre duc de Bourbon, La Mettrie, Marmontel, la marquise de Pompadour et Voltaire, « au bruit de jets d'eau qui ne se taisaient ni jour ni nuit, » suivant l'expression de Bossuet. On y pourra aussi admirer les immenses bassins et les plaines de gazon qui, d'ondulations en ondulations, vont se confondre avec la majestueuse et sombre forêt qui se perd elle-même à l'horizon. C'est dans les larges baies de cette galerie que le duc d'Aumale se propose de placer ses magnifiques vitraux d'Italie.

Entre le salon des Tribunes, dont on pose en ce moment la toiture, et la galerie vitrée qui sera surmontée d'une grande terrasse, règne la salle des Fêtes ou des Concerts, terminée par deux hémicycles, et le long de laquelle s'étend une galerie de dégagement qui donne sur la cour d'honneur.

Une tour médiane sépare les grands appartements des appartement particuliers auxquels donne accès une galerie servant de vestibule, surmontée d'une petite terrasse, et qui prend jour sur la grande cour.

Les petits appartements, pour lesquels on prépare une ornementation dans le goût moderne, donneront sur les parterres. L'architecte a su mettre à profit la différence de niveau de l'emplacement de l'ancien château. Il suffira, en effet, de gravir un perron de quelques marches pour accéder de la cour d'honneur à ces appartements qui, du côté des jardins, s'élèvent de près de 10 mètres au-dessus du sol. On construira dans cette partie du château un second étage qui sera dominé par une tour ayant vue sur le château d'Enghien et sur le parc de Sylvie.

Tous les gros travaux de maçonnerie seront certainement terminés à la fin de cette campagne, et

les travaux intérieurs pourront ainsi facilement se poursuivre pendant l'hiver.

Les vieillards du pays racontent que lorsqu'en 1814 le prince de Condé rentra en possession du domaine délabré de ses pères et y reçut la visite du czar Alexandre, l'eau du ciel pénétrant à travers les galeries, il fallut apporter des parapluies.

Soixante-trois ans se sont écoulés depuis, et l'heure de la Providence a enfin sonné; les projets de restauration et d'embellissement que l'héritier de la maison de Condé rêvait déjà, sur la terre africaine, d'exécuter un jour, seront bientôt réalisés, et, dans quelques mois à peine, le château de Chantilly, qui n'avait pu, malgré ses grands souvenirs, échapper aux ravages révolutionnaires, se sera relevé complétement de ses ruines et aura recouvré son ancienne splendeur.

RÈGLES DE L'ART DE LA TAPISSERIE

— SUITE —

2° *Tapisseries ornementales.*

Nous désignerons sous ce titre toutes celles dont la disposition est franchement pittoresque, où les figures isolées et les médaillons à sujet ne sont en quelque sorte que des éléments accessoires qui forment avec les ornements qui les relient un ensemble décoratif.

Ces tentures ont généralement une destination fixe; comme style, elles se relient plus intimement que les tapisseries historiques à l'architecture qui les encadre; le sujet et la composition ne peuvent donc être traités comme celles-ci avec une complète indépendance. Aussi, tout en observant les règles générales des tentures historiques, leur ordonnance doit être plus architecturale; la proportion, le style, la tonalité du sujet principal et des bordures sont absolument imposés par le caractère de l'édifice sur lequel elles s'appliquent.

C'est surtout dans ce genre de compositions que la symétrie, le parallélisme, la répétition, les alternances, la division raisonnée de l'espace et l'échelle de l'ornementation deviennent des règles absolues.

C'est ainsi que procédaient les Mantegna, les Lucas de Leyde, les Jean d'Udine, les Ducereeau, les Bérain, les Coypel quand ils composaient ces merveilleuses tapisseries que nous admirons aujourd'hui.

Chez eux le parti décoratif est toujours très-franc, le sujet principal bien accusé; tous les motifs accessoires en sont le corollaire et forment un tout harmonieux.

Les bordures, qui jouent un très-grand rôle dans ce genre de composition, participent toujours de l'ensemble; elles empruntent à l'architecture, à laquelle elles se relient plus directement que le sujet principal, leur ordonnance, leur division, leur style et le caractère de leur ornementation.

Les tons de l'intérieur de la tapisserie doivent se retrouver dans tous les détails des bordures; l'ensemble doit toujours avoir une tonalité franche et distincte, qui tranche sur le fond du sujet, soit en intervertissant les tons de l'intérieur de la tapisserie et en adoptant pour le fond de la bordure une couleur d'un ton plus clair ou plus foncé, soit en prenant une valeur toute différente, l'or, par exemple, qui ne participe d'aucun ton et les fait tous valoir, comme dans la bordure de la tapisserie de *l'Histoire du Roy*.

Dans l'un et l'autre cas, les tons et certains éléments décoratifs de l'intérieur doivent se trouver rappelés; ils forment une broderie qui relie la bordure au sujet principal. Le champ doit être accompagné de bandes d'encadrement qui le limitent et le relient à la composition.

Nous ne saurions trop insister sur la nécessité de ces bandes; qu'elles soient unies ou ornées, elles sont de la plus haute importance pour préciser l'échelle de la composition. Si ces bandes sont moulurées, si elles imitent des reliefs taillés de sculptures, le modelé doit être très-sobre; il ne doit jamais simuler une réalité absolue.

Cette règle s'applique également aux bordures des tapisseries historiques.

3° *Tapis de la Savonnerie.*

Les tapis de velours dits de la Savonnerie sont de deux natures différentes : les uns décorent des panneaux dans un ensemble architectural, ou servent à l'ameublement, suivant qu'on les emploie pour portières, écrans et meubles; les autres sont exclusivement des tapis de pied.

On peut à la rigueur l'admettre dans de certains cas pour des panneaux de tenture, malgré les inconvénients que présente ce genre de tissus, tels que la déformation des lignes par la tension des étoffes et l'affadissement des tons par la poussière qui s'y incruste. Mais pour les meubles, les portières et les tapis de pied, nous ne pouvons admettre les encadrements à haut relief, les cartouches et les ornements saillants, les représentations réelles de motifs d'architecture, les figures, les fleurs, les animaux modelés et colorés avec toute la réalité que donne la nature. Comment marcher sur de pareils tissus? Le procédé d'exécution s'oppose du reste à ce genre de composition : le tapis de pied est une mosaïque de laine; son principe est l'à-plat, comme dans le tapis d'Orient. La composition doit être claire, la division symétrique et sans sécheresse, l'ornementation disposée par grandes masses avec des détails fins juxtaposés et reliés entre eux par un trait qui redessine toutes les formes.

C'est ainsi que les Orientaux ont procédé de tout temps, et que procèdent encore les manufactures de Smyrne et de Constantinople, dont nous sommes les tributaires.

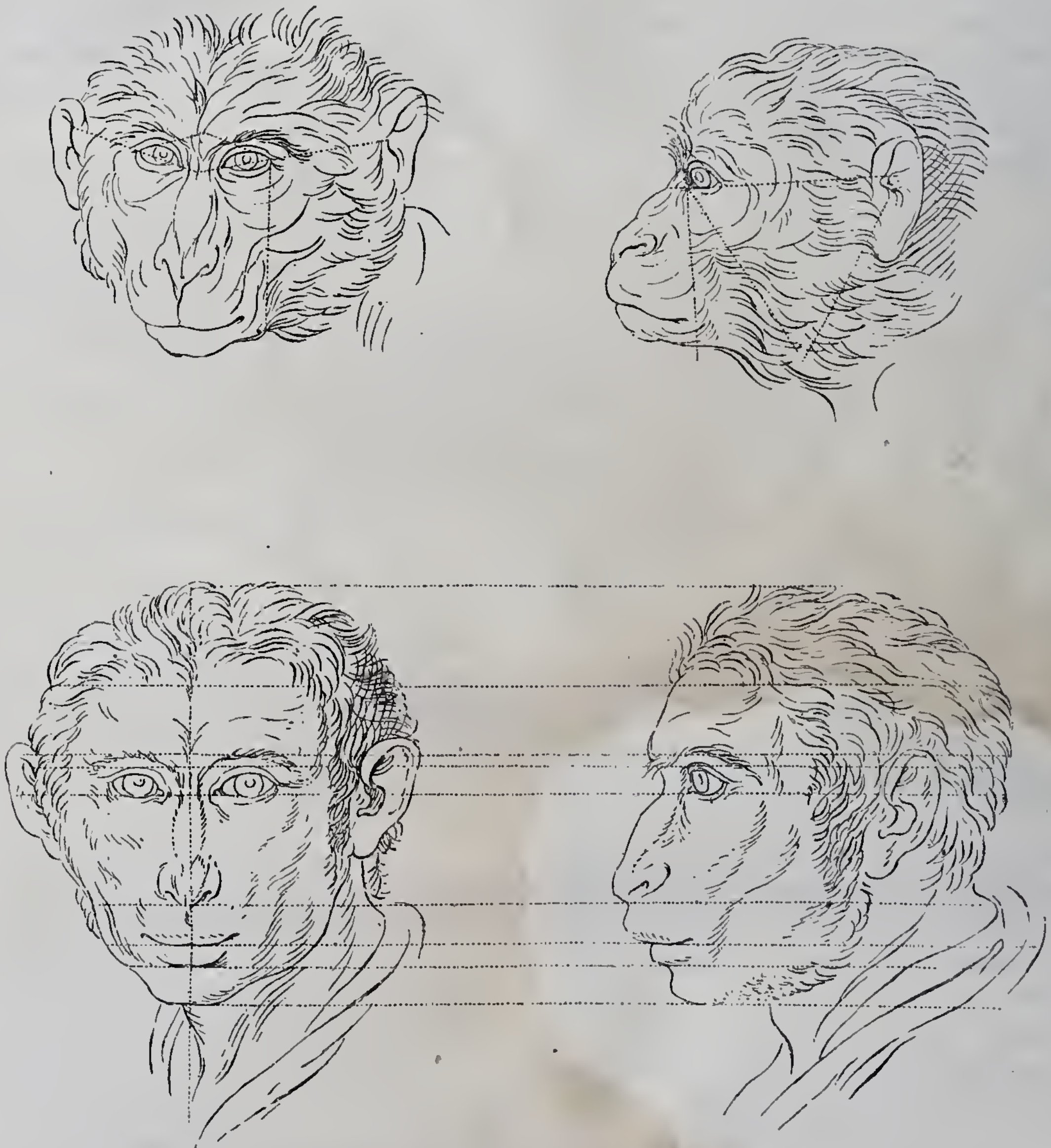
Le musée de Cluny possède deux tissus qui résument toute la science de l'art oriental; ce sont deux étoffes : l'une brodée de soie soutachée d'or sur un

fond de velours grenat; l'autre brodée de soie et d'or sur un fond de laine gros bleu.

Quoique ces étoffes ne soient pas tissées, mais bien appliquées sur une pièce de toile qui leur sert de canevas, ce sont les types les plus parfaits qu'on puisse étudier pour la composition des tapis.

L'ordonnance de la première est très-simple, le parti décoratif est franc; les bordures tranchent sur le fond, tout en étant avec lui en parfaite harmonie de valeur et de proportion. L'intérieur est un riche tapis de fleurs de couleurs variées, parfaitement harmonisées entre elles; toutes sont empruntées au règne végétal, mais interprétées et transformées d'une façon conventionnelle propre à la décoration.

La division, bien que géométrique, n'a rien de



RAPPORT DE LA PHYSIONOMIE HUMAINE AVEC CELLE DU SINGE, D'APRÈS LEBRUN.

(Voir le n° 70 des *Beaux-Arts.*)

sec et de roide; elle est dissimulée très-habilement par l'extrême fantaisie de l'entre-croisement des lignes, par la multiplicité et le goût fin des détails qui relient quelques rosaces architecturales d'une grande importance. Ces rosaces, placées dans l'axe et aux angles de la tapisserie, donnent l'échelle à l'ensemble. Ce sont de grandes fleurs épanouies d'un caractère ornemental; leur forme est fictive comme leur coloration; elles marquent le rhythme et trouvent leur écho dans une foule de fleurs et de feuilles serties et reliées entre elles par de fins linéaments d'or; le tout forme une riche broderie de soie et d'or sur un fond de velours grenat.

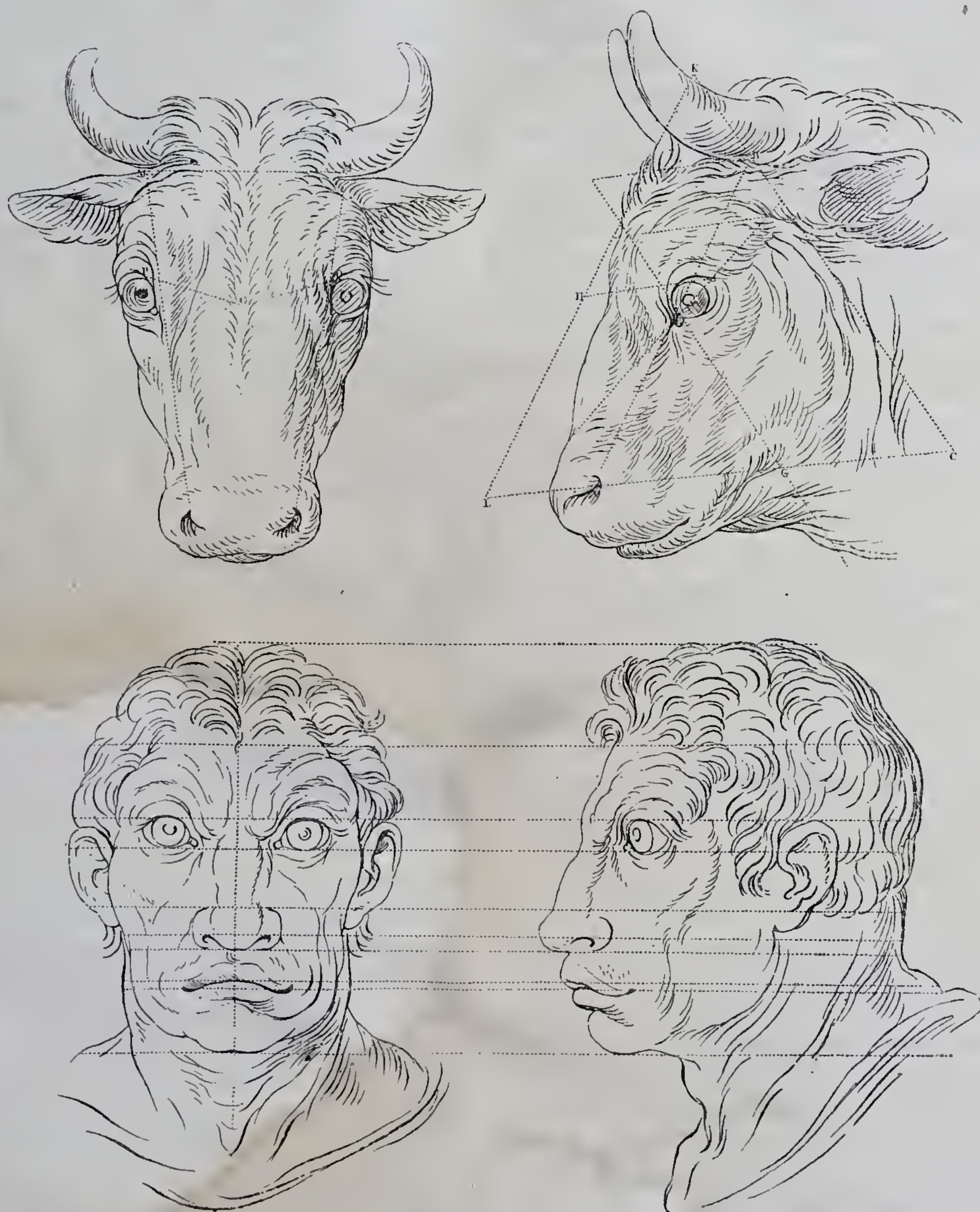
La bordure, quoique d'un ton différent, rappelle la disposition intérieure; elle en est la continuation, tout en ayant un caractère plus franchement architectural par la répétition plus fréquente des motifs principaux et par le rhythme plus accusé.

Quant à la coloration, il est impossible de pousser plus loin la science de l'harmonie, le sentiment exquis du coloris.

Ce tissu, exécuté à Venise, vers le XIV[e] siècle,

d'après un dessin oriental, a fait partie du trésor de la cathédrale de Strasbourg.

La composition de l'autre tapisserie, tissée de laine, de soie et d'or, est plus simple et encore mieux ordonnée; les oiseaux et les animaux hybrides de la bordure, les plantes du fond dénotent son origine persane. Un compartiment circulaire occupe le centre de la composition; il est encadré de riches bordures niellées et ornées de fleurs et de feuilles disposées symétriquement; au centre et dans l'axe du compartiment principal, de grands aigles héraldiques tissés et brodés d'or sont flanqués de deux paons. Ils se détachent sur un fond bleu indigo couvert de fines nielles d'or disposées en rinceaux d'où partent des feuilles et des fleurs d'œillet d'Inde. Ces aigles à deux têtes semblent indiquer que le



RAPPORT DE LA PHYSIONOMIE HUMAINE AVEC CELLE DU BŒUF, D'APRÈS LEBRUN.

(Voir le n° 70 des *Beaux-Arts.*)

tissu a été fabriqué pour un prince d'Allemagne, mais la composition générale est complétement orientale.

Ces deux exemples résument toute l'esthétique de la tapisserie; nous les signalons comme objet d'étude et dans ce but il nous paraît utile d'en faire des reproductions par la peinture pour servir de modèle aux élèves de la manufacture.

Ils leur apprendront que la simplicité de la disposition et la sobriété du rendu n'excluent pas une grande richesse de composition, et que, quel que soit le style que l'on adopte, on peut tout aborder, à la condition de donner aux objets une forme conventionnelle, dépourvue de tout modelé, et d'éviter les représentations réelles de la nature.

ALEXANDRE DENUELLE.

LES CONCERTS AU XVIe SIÈCLE

—

Quand on parcourt l'histoire de la musique et les ouvrages anciens et modernes qui ont été écrits à son sujet, on constate que depuis que cet art a pris une place importante dans les cérémonies et les divertissements de la civilisation, ce n'est pas seulement la langue musicale qui s'est profondément modifiée avec les siècles, mais encore que la situation sociale des artistes a bien changé aussi. La relation qui existe entre l'art lui-même et la place que tiennent dans la société ceux qui vivent de son exercice serait à étudier philosophiquement. Nous parlons ici, surtout, de l'art profane et non de l'art religieux, dont les phases sont beaucoup moins tranchées.

La situation d'un artiste musicien est aujourd'hui bien différente de ce qu'elle a été autrefois dans une société purement aristocratique. Aujourd'hui il vit libre et indépendant dans le monde et ne relève plus que des difficultés de la vie, auxquelles personne n'échappe, et du public, le véritable seigneur et maître des temps modernes.

C'est celui-ci qui, grâce au goût qu'il a pour la musique, subvient maintenant aux frais toujours considérables de cet art, qui est un des plus grands luxes d'une société policée.

Autrefois, les concerts d'instruments joués par des exécutants habiles étaient réservés aux princes et aux grands seigneurs, qui seuls avaient les moyens de rassembler pour l'ornement de leurs cours un personnel nombreux et exercé.

Les premiers orchestres formés pour le divertissement des princes apparaissent dans des temps assez reculés; on a peu de détails sur leur organisation; les musiciens y étaient confondus avec le reste de la domesticité du prince.

Au XVIe siècle, leur situation, peu modifiée à cet égard, prend cependant une autre physionomie à cause de l'importance qu'on accordait aux arts à cette époque.

Il existe un document très-précis sur ce qu'était l'organisation musicale à la cour d'un prince italien au XVIe siècle. Il se trouve dans un ouvrage didactique sur la musique, écrit par un célèbre musicien du temps, nommé Ercole Bottrigari, qui le publia sous le nom d'un de ses amis, Annibal Melone, doyen des musiciens de la seigneurie de Bologne en 1579.

Il raconte qu'ayant séjourné quelque temps à la cour du duc de Ferrare, il y a entendu des concerts d'instruments qui l'ont rempli d'admiration.

La date de la publication de son livre, qui fut imprimé à Venise en 1594, montre que c'était alors Alphonse II d'Este qui régnait à Ferrare.

Ce seigneur qui avait passé sa jeunesse à la cour du roi de France Henri II en avait rapporté le goût des fêtes et des tournois. Sa cour réunissait les peintres les plus habiles et les hommes les plus célèbres de l'Italie; parmi eux brillait le Tasse, le célèbre auteur de la *Jérusalem délivrée*.

Toujours occupé de fêtes et de réceptions, la musique avait une grande place dans les divertissements de ce prince.

Bottrigari a écrit son livre sous forme de dialogue entre lui et un amateur de musique. Le mieux est donc de lui laisser la parole pour décrire ce qu'il a vu.

« Le duc, dit-il, a dans son palais deux grandes et belles salles, dites salles des musiciens, dans lesquelles se tiennent les artistes au service de Son Altesse. Ils sont nombreux et comptent parmi eux plusieurs musiciens étrangers. Ils ont tous de bonnes voix et possèdent le plus agréable style dans la manière de chanter et de jouer des instruments.

« Ceux-là jouent du cornet, d'autres du trombone, d'autres du hautbois et du fifre.

« D'autres font résonner les violes et les rebecs, d'autres touchent les luths, les cithares, les harpes et les clavecins. Ces instruments sont rangés avec le plus grand ordre dans les salles où se trouvent aussi d'autres instruments curieux. »

On voit par ce passage qu'un orchestre au XVIe siècle se composait d'instruments autres que ceux dont on se sert aujourd'hui, et que le son qui résultait de leur ensemble devait être aussi très-différent de ce que nous entendons.

Parmi les instruments curieux de la collection du duc, l'auteur cite un clavecin à double clavier, dont les touches noires étaient divisées en deux de façon à faire entendre des demi-tons, majeurs ou mineurs. La division de l'octave en douze demi-tons égaux n'était pas encore acceptée universellement.

La théorie musicale d'alors n'admettait pas cette égalité et, pour mettre d'accord la théorie et la pratique, plusieurs compositeurs du XVIe siècle avaient été conduits à construire des clavecins destinés à faire entendre les trois genres harmoniques : le diatonique, le chromatique et l'enharmonique. « On en joue rarement, dit Bottrigari, à cause de l'immense difficulté d'accorder les cent trente cordes différentes de l'instrument. Luzzacco, l'organiste du duc, peut seul le toucher et encore faut-il qu'il compose spécialement pour l'instrument. »

Dans les salles se trouvaient aussi de grandes quantités de musique manuscrite et imprimée : « Les instruments, ajoute-t-il, doivent être tous en ordre parfait et accordés de façon à pouvoir être joués au premier signal. »

Voici maintenant comment on procédait pour organiser un de ces grand concerts de cérémonie :

« Quand donc le seigneur duc commande à Fiorino, son maître de chapelle et chef de toutes les musiques publiques, privées, familières ou secrètes, de rassembler son grand concert, ainsi qu'on l'appelle, ce qu'il ne demande qu'à l'occasion de la réception des cardinaux, ducs, princes et autres personnages, Fiorino transmet cet ordre à l'organiste Luzzacco, celui-ci prévient tous les musiciens et chanteurs dont nous avons parlé plus haut et fait savoir à toutes les personnes de Ferrare qui savent chanter ou jouer d'un instrument de se rassembler dans les salles de musique du palais. Après avoir fait non

pas une ou deux répétitions, mais un très-grand nombre, avec le plus d'attention et d'ensemble qu'il soit possible, le duc vient lui-même et, avec un jugement excellent, il fait les observations nécessaires pour animer les musiciens et les exciter à se faire honneur. »

Une difficulté très-grande dans ces concerts était d'obtenir une justesse satisfaisante avec tous ces instruments qui n'avaient pas, comme aujourd'hui, une manière uniforme de s'accorder.

« Ce n'est, dit l'auteur, qu'à force de jouer toujours ensemble que les musiciens du duc de Ferrare sont parvenus à cette merveilleuse harmonie. »

On ne peut, aujourd'hui, que faire des suppositions sur le son que pouvait avoir une réunion d'instruments comme ceux qui composaient l'orchestre du duc de Ferrare.

Les violes avaient un son beaucoup plus doux que celui des violons; les nombreux instruments à cordes pincées, comme les luths, les théorbes devaient fournir des accompagnements légers et agréables, tandis qu'au contraire le son des instruments à vent tranchait plus vigoureusement que dans nos musiques modernes.

Il semble que l'ensemble devait avoir une sonorité légère et gaie, sans être très-brillante, très-soulevée par le son des luths et des théorbes.

Quand on voit le sombre palais des ducs de Ferrare, bâti au milieu de la ville, entouré de profonds fossés remplis d'une eau verdâtre, on se figure le contraste qui résultait, les soirs de fête, de ces bouffées de musique aérienne et joyeuse sortant par les fenêtres illuminées de cette façade peu aimable.

Cette citadelle féodale, élégante dans son aspect menaçant, est une écorce qui semble bien rude pour contenir les strophes harmonieuses de l'Arioste et du Tasse mêlées aux doux accords des violes d'amour.

Cette musique était la musique officielle du duc, mais il en existait une autre non moins intéressante et qui montre un art plus intime.

La duchesse avait aussi sa musique particulière.

D'après la reconnaissance, exprimée par Bottrigari, de l'honneur qu'il reçut d'y avoir été admis, il semblerait que ce concert fût réservé à l'intimité la plus étroite. Sans doute la réputation de ce musicien et son autorité avaient motivé une exception en sa faveur.

Il parle d'abord de trois jeunes dames de la cour qui chantaient habituellement chez la duchesse.

« Ce sont les vivantes et véritables images des Grâces! » dit-il dans son enthousiasme.

Mais ce n'est pas tout, il y a quelque chose de plus extraordinaire : c'est un concert d'instruments joués par des femmes.

« Elles se rassemblent dans une salle où est préparée une longue table, sur l'un des bouts de laquelle se trouve un clavecin. (Ces instruments étaient alors très-petits et se posaient sur les tables.) Vous les voyez entrer une à une doucement, portant chacune leur instrument soit à vent, soit à cordes, car elles s'exercent sur tous.

« Elles s'approchent en silence de la table et s'assoient à l'endroit qui leur est désigné, ou bien elles restent debout, selon l'instrument dont elles jouent. Enfin celle qui fait les fonctions de chef d'orchestre, la *maestra del concerto*, s'asseoit du côté de la table opposé au clavecin et, avec une longue et élégante baguette, après qu'elle a observé si toutes les dames sont prêtes, elle donne le signal et continue à marquer la mesure.

« Alors elles commencent à chanter et à jouer; et, en les entendant, vous sentiriez une harmonie telle que vous croiriez être transporté sur l'Hélicon et jouir du concert des Muses. »

Il ne faut pas s'étonner des comparaisons profanes de l'auteur, elles sont dans le goût du temps.

Ces Muses étaient des religieuses d'un couvent de Ferrare.

« Elles sont au nombre de vingt-trois, ajoute-t-il; elles ne se font entendre qu'aux grandes fêtes religieuses, ou pour honorer la visite de quelque prince; mais jamais autrement, et elles n'exécutent pas toute sorte de musique. »

Pour concevoir tout le charme d'une pareille exécution, il faut se reporter au temps où écrivait le narrateur. La musique n'avait pas alors les allures orageuses qu'elle prend maintenant jusque dans les compositions les plus modestes,

Comme tous les autres arts, pendant cette période exquise qu'on appelle la Renaissance, la musique recherchait avant tout le charme, la beauté, l'euphonie; si on joint à cela l'exécution discrète, sereine, idéale, que possédaient les religieuses de Ferrare, on comprend aisément l'enthousiasme de Bottrigari.

LÉON PILLAUT.

DE NAPLES A ROME

Les voyageurs qui ne craignent point de s'écarter des sentiers battus, c'est-à-dire des chemins de fer, feront bien, en revenant de Naples, de quitter la voie à San-Germano et de s'engager dans l'Abruzze ultérieure, sur les confins des anciens États de l'Église, l'une des plus belles contrées des Apennins; c'est peut-être le seul lieu de la péninsule où se soient réfugiés quelques anciens costumes. M. Schnetz avait autrefois l'habitude de recommander aux artistes d'aller voir la foire de Frosinone, qui réunissait tous les genres de montagnards, parés de leurs habits des jours de fête. Ceux de Subiaco, d'Alatri, de Ferentino, d'Anagni, s'y rencontraient avec les habitants de Sora et d'Arpino. Sous l'ardent soleil de juillet et groupés sur les escarpements de la ville, ils formaient, sans s'en douter, et en compagnie de leurs ânes et de leurs grands bœufs, d'imposantes et brillantes compositions. Je crois qu'ici les choses ont bien changé depuis la jeunesse du peintre de l'*Enfance de Sixte-Quint*, et que l'indienne ou d'autres sortes de cotonnades ont rem-

placé les belles étoffes de laine ou de soie dont s'habillaient les paysannes des Abruzzes; cependant, je le répète, c'est encore au milieu de ces vallées qu'on retrouvera quelques restes de la tradition du costume. Et puis, il y a là à glaner pour d'autres que pour les peintres. Le mont Cassin a gardé ses Bénédictins et sa riche bibliothèque.

En remontant vers le nord, on pourra toucher Arpina, célèbre par les *Lettres à Atticus.* C'est là qu'était la maison du père de Cicéron. Un peu plus haut, Isolo, puis Sora, animées par de belles eaux vivantes et courantes, qui avaient invité, il y a plus d'un demi-siècle, des industriels français à établir là des usines pour la fabrication du papier. Les noms des Didot et des Lefebvre sont restés populaires dans ces contrées, et ce sont encore nos compatriotes qui exploitent aujourd'hui quelques-unes de ces fabriques.

Les paysagistes de l'école classique, les Aligny et les Bertin entre autres, et avec eux le plus fort parmi les naturalistes, le dessinateur Boguet, presque inconnu en France, mais qui est resté un artiste estimé et respecté de ceux qui ont pu feuilleter à Rome ses précieux cartons, ont beaucoup travaillé dans ces montagnes, aux environs d'Avezzano, sur les bords du lac Fucino. Aujourd'hui, le lac Fucino n'existe plus, et cependant c'est sur ce point que porterait, à l'heure qu'il est, tout l'intérêt du voyage.



LES GUEUX, PAR CALLOT.

A l'époque où nos artistes abandonnaient l'Italie et s'éloignaient de ces régions sévères, un ingénieur français, comme pour les punir, entreprenait de dessécher le lac Fucino et de l'envoyer à la mer par le lit du fleuve Liri. On sait que l'idée du dessèchement de cette petite mer intérieure ne date pas d'hier, et que l'empereur Claude consacra près de douze années à tenter de la mettre à sec. On connaît aussi les récits de Suétone et de Tacite sur l'agréable fête navale donnée à sa cour par le souverain, où s'égorgèrent 10,000 gladiateurs, à propos de l'inauguration de l'ouverture du canal de dérivation, fête qui finit misérablement par l'insuccès de l'entreprise et la panique qui s'empara de l'empereur et de sa suite au moment où les eaux, loin de s'écouler, menacèrent d'entraîner les embarcations qui portaient César et Agrippine, l'un couvert d'une magnifique armure, l'autre vêtue d'une chlamyde d'or.

La science moderne a triomphé des obstacles contre lesquels sont venus échouer les efforts de la puissance romaine.

(*A suivre.*)

PENSÉES D'UN ARTISTE

Il vaut mieux souvent observer que produire, car il ne suffit pas de remplir ses cartons chaque jour des choses ordinaires qui se présentent sous les pas pour en faire la copie selon ses yeux seulement.

Il y a un grand malheur en notre temps pour certaines individualités ayant au fond de grandes qualités, ce sont ces pavois sur lesquels on les monte.

Un homme intelligent et adroit arrive en peu d'années à faire un bon morceau de nature, mais la vie entière souvent ne lui suffit pas pour faire un vrai tableau.

Plus l'artiste sait, plus son œuvre sera intéressante.

L'art est essentiellement aristocratique, s'adressant de préférence aux esprits délicats, éclairés.

LE CABINET DE M. THIERS

Nous avons annoncé dernièrement que nous ferions une étude de la belle collection d'objets d'art laissée par M. Thiers. Le cabinet de la place Saint-Georges — et non le *Catinat*, — comme une coquille d'imprimerie nous l'a fait dire, sans doute au grand étonnement de nos lecteurs — contient de véritables merveilles. L'intention souvent exprimée du grand patriote était de les léguer à l'État, afin qu'elles vinssent grossir nos richesses nationales; cependant nous ne croyons pas qu'il l'ait nettement formulée dans ses dispositions testamentaires.

On sait que M. Thiers, presqu'au début de sa carrière, s'est exercé dans la critique d'art, et là comme partout il apporta une rare sagacité, une sûreté de jugement vraiment remarquable.

« Dès que le produit de ses premiers ouvrages [1] lui eut procuré le moyen de satisfaire ses goûts, M. Thiers partit pour l'Italie. Il l'avait désirée au moins autant qu'un portefeuille. Il la parcourut avec ravissement; mais il fut assez bien inspiré pour ne s'arrêter point aux choses médiocres qui abondent là comme ailleurs; il ne regarda qu'à l'excellent. Revenu en France, il n'avait conservé que le souvenir des chefs-d'œuvre de la peinture et de la statuaire. Il pensait avec délices au Saint Georges de Donatello, au Baptistère de Ghiberti, aux Sibylles et aux Prophètes de Michel-Ange, aux Chambres et aux Loges du Vatican, à la Cène de Léonard de Vinci, aux fresques d'André del Sarte. Il avait emporté dans son esprit le morceau le plus précieux de chaque église, de chaque musée, de chaque ville, l'Assomption de Venise, le *Sposalizio* de Milan, la sainte Cécile de Bologne, le *Pensieroso* de Florence, l'Ézéchiel du palais Pitti, la Vénus couchée des Offices. Il avait présent tout ce qui doit rester dans la mémoire d'un dilettante, le Moïse de Saint-Pierre-aux-Liens, la Déposition de croix du palais Borghèse, les Sibylles *della Pace*, le Violoniste du palais Sciarra, la *Fornarina* du palais Barberini, la *Piétà* de Saint-Pierre; il se rappelait aussi avec charme le Dominiquin et son Saint-Jérôme, Daniel de Volterre et sa Descente de Croix, Annibal Carrache et sa magnifique galerie Farnèse. Il ne pouvait entendre parler de Parme, de Padoue, de Venise, sans songer à la coupole du Corrége, à la statue équestre de Gattamelata, à la statue équestre de Colleone.



VIERGE DE MICHEL-ANGE.
(Bronze du cabinet de M. Thiers.)

« Chose remarquable! ce que vit M. Thiers en Italie, ce qu'il admira, ce qui le toucha au fond du cœur, ce ne fut pas l'antiquité, ce furent les merveilles de la Renaissance, et cela parce qu'il était lui-même un enfant du génie moderne... »

L'universalité est le caractère le plus frappant du cabinet de M. Thiers, comme elle est la caractéristique de son esprit et de ses prodigieuses facultés;

1. *Gazette des Beaux-Arts*, tome XII, 2e partie, page 291, article de M. Charles Blanc.

mais c'est l'art italien qui y joue le premier rôle.

Il commença par donner une forme matérielle, immuable, aux souvenirs de ses voyages, en faisant copier par un dessinateur de beaucoup de talent, M. Bellay, les principaux chefs-d'œuvre de peinture qui se trouvent en Europe. Les parois de son cabinet sont occupées par le Jugement dernier de Michel-Ange, la Dispute du Saint-Sacrement, l'École d'Athènes, la Madone de Saint-Sixte, la Sainte Cécile, le *Sposalizio* de Raphaël, l'Assomption du Titien, etc., reproductions à l'aquarelle rehaussées de vigueurs au crayon.

Quant à la sculpture, elle est représentée par des réductions de la plus grande beauté des étonnantes figures dont Michel-Ange a entouré le tombeau des Médicis : *le Jour* et *la Nuit*, *le Crépuscule* et *l'Aurore*. Mais il y a mieux que cela, une merveille, un trésor inestimable, une œuvre originale du maître. M. Thiers a eu la bonne fortune d'acheter au peintre Camuccini la maquette coulée en bronze à cire perdue de la Madone inachevée qui est placée dans cette même chapelle des Médicis, entre les tombeaux de Julien et de Laurent. C'est une esquisse seulement, mais le puissant artiste y a mis tout son génie.

A côté de ce bronze, une copie réduite mais admirablement réussie du *Colleone*, cette merveille de la statuaire équestre qui se dresse à Venise hautaine et menaçante comme le terrible condottiere en l'honneur de qui elle fut élevée. Enfin, et comme pour faire pendant au chef-d'œuvre de Verrochio, une délicieuse étude de cavalier, que M. Thiers attribuait à Léonard de Vinci. Et pourquoi pas? L'immortel peintre de *la Cène* et de la *Joconde*, cette perle de notre Louvre, a fait de la sculpture, on le sait de façon certaine.

L'on ne connaît encore aucune œuvre dont l'authenticité soit indiscutable, mais le jour n'est peut-être pas loin où il sera permis de mettre cette glorieuse signature au bas de quelque ouvrage admiré sous le nom d'un autre. C'est ce que vient de faire même, il y a un mois à peine, un chercheur infatigable et d'une rare sagacité, M. Louis Courajod, qui consacre un long article de discussion dans la *Gazette des beaux-arts* à démontrer que le buste de Béatrix d'Este, au musée du Louvre, pourrait bien être de la main de Léonard.

Nous trouverons encore dans le cabinet de M. Thiers d'autres spécimens remarquables de cet art italien de la Renaissance qu'il affectionnait particulièrement : le *Persée* de Benvenuto Cellini, l'*Esclave* de Michel-Ange, la *Vénus marine*, un haut relief florentin du XVIe siècle, bronze superbe et d'une admirable patine.

L'antiquité est représentée par plusieurs fragments imposants : le *Mime antique*, de la collection Denon, une tête d'Anacréon, deux têtes de mulets, un Enfant à l'oie, etc.

Nous avons parlé dernièrement du bel ivoire d'Alonzo Cano, le *Saint Sébastien*, et nous en avons publié la gravure ; nous n'y reviendrons pas.

Pour dresser un catalogue raisonné de la collection de M. Thiers, il faudrait un livre. M. Charles Blanc nous annonce, dans *le Temps*, qu'il compte faire ce livre, conformément à un vœu que l'illustre mort lui a exprimé plusieurs fois. Nous prenons acte de la promesse de M. Charles Blanc : les curieux de littérature artistique ne pourront que s'en réjouir. En outre des rares objets d'art que nous venons d'énumérer, l'éminent écrivain aura encore bien des curiosités à étudier chez M. Thiers.

« Non content, dit-il, de posséder des figurines en terre cuite, représentant des Vierges de Raphaël qu'on peut croire modelées par Raphaël lui-même, il avait acquis à prix d'or des pagodes choisies et charmantes, des bronzes en bois sculpté, des philosophes en pierre de lard, des bébés en ivoire, travaillés à Pékin ou à Yédo, des coffrets en bois de fer, incrustés de pierres dures, sur lesquels chatoient la cornaline, le burgau, le lapis-lazuli, la malachite, des laques à fond noir et poussière d'or, que traversent des cigognes éployées et où s'épanouissent des papillons, des chrysanthèmes.

« Une fois que nous regardions avec M. Thiers un de ces coffres en laque aventuriné d'or, qui ont contenu des fichus de satin, du crêpe de Chine, des fourrures en chèvre du Thibet, des pantoufles lilliputiennes, nous le fîmes sourire en lui disant :

« — N'est-ce pas à croire qu'un Jupiter mongol, voulant séduire les Danaés de Nankin, a fait tomber cette pluie d'or dans leurs nippes adorables ?

« — Le dieu des arts — c'est M. Thiers qui parle — n'a déshérité aucune partie du monde. Chaque peuple est parvenu dans son genre à une perfection que les autres n'ont pu atteindre. Celui-ci a le sentiment de la forme, celui-là le sentiment de la couleur et du décor. Les uns ont reçu en partage la grandeur des pensées, les autres la beauté des matières. Sous les latitudes où l'humanité, livrée à elle-même, n'aurait pas suffi à se créer les jouissances et les consolations de l'art, la nature est entrée gracieusement en collaboration avec l'homme en lui fournissant des substances merveilleuses, des colorations splendides, des matériaux qui attendent et provoquent le génie de l'ouvrier. »

« Et, ce disant, M. Thiers nous déroulait quelques-unes de ces très-longues bandes de soie où les artistes de la Chine ont présenté, tantôt des théories de jeunes filles à cheval, tantôt des processions emblématiques, par exemple la marche solennelle de l'empereur Khian-long à la poursuite des Vices, symbolisés par des monstres antédiluviens, d'affreux cachalots, des reptiles à la gueule enflammée, — tantôt les épisodes sans fin du voyage de Laotseu dans l'Inde, à travers des contrées d'une beauté sauvage et imprévue, où tout est dessiné naïvement, délicatement, coloré à souhait pour la volupté des yeux, et rehaussé, par places, d'argent et d'or.

« Que dire des estampes et des dessins qui complètent la collection de M. Thiers? Ses estampes, choisies dans les diverses écoles, sont toutes en épreuves de remarque et toutes de la main des peintres-graveurs les plus renommés : Marc Antoine,

Albert Dürer, Lucas de Leyde, Rembrandt, Ostade, Paul Potter, Claude Lorrain, Callot, Van Dyck, Hollar... Il avait, de Marc Antoine, les Grimpeurs d'après Michel-Ange, la Cassolette, la Poésie, Alexandre qui enferme dans une cassette les livres

CABINET DE M. THIERS.



EMPEREUR ROMAIN.

Bronze attribué à LÉONARD DE VINCI.

d'Homère, et une épreuve rarissime de la Bacchanale d'après Jules Romain, épreuve qu'il acheta dix-huit cents francs à la vente de La Salle. Il avait, de Rembrandt, la Pièce de cent florins, le Christ devant Pilate, les Trois Croix, la Médée, la Jeunesse surprise par la Mort, la Petite Tombe, et certains paysages et portraits introuvables. Il possédait, d'Albert Dürer, la Mélancolie, le Cheval de la Mort, le Cavalier et la Dame, le Saint Hubert, et les Armoiries et les Songes. Il s'était procuré enfin les pièces les plus recherchées de Lucas de Leyde, la Laitière, la Danse de la Madeleine, le Poëte Virgile suspendu dans un panier...

« Parmi les dessins de la collection, nous en pourrions citer plusieurs d'une souveraine beauté, entre autres un dessin à la plume de Léonard de Vinci, où sont écrites, avec une science et une bravoure incomparables, des figures de cavaliers combattant contre des squelettes en vie et à pied, qui les renversent, les terrassent, les tuent à coups de lance. Ce dessin, vingt fois précieux [1], était regardé comme une étude faite par Léonard pour le célèbre carton qu'il devait peindre en concurrence avec Michel-Ange; mais M. Thiers y voyait, lui, la traduction d'une pensée exprimée par Machiavel, à savoir que l'infanterie l'emporterait, à la fin, sur la cavalerie, c'est-à-dire que la noblesse serait un jour vaincue par les plébéiens. »

Pendant les jours néfastes de l'insurrection de 1871, la précieuse collection de M. Thiers courut les plus grands dangers. Notre collaborateur M. Marius Vachon racontait dernièrement le triste épisode de la Commune qui mit en péril tous ces objets d'art si péniblement amassés par M. Thiers; nous ne saurions mieux faire que de lui emprunter son récit pour terminer cet article.

« Quelques jours après la promulgation du fameux décret du Comité de salut public en date du 20 avril, ordonnant que l'hôtel de la place Saint-Georges serait rasé, la Commune s'occupa particulièrement de cette collection. Courbet proposa deux solutions : son transport, soit au Louvre, soit à l'Hôtel de Ville, ou la vente publique qui devait produire, selon lui, peut-être quinze cent mille francs.

Le citoyen Protot, tout en protestant de son amour pour l'art, fut d'avis d'envoyer à la Monnaie toutes les pièces représentant l'image des d'Orléans. Bref, le Comité nomma une commission de cinq membres, Courbet, Demay, Clémence, Paschal Grousset et Félix Pyat, pour résoudre la question. Aussitôt les voitures du mobilier de la Couronne furent réquisitionnées. On transporta au garde-meuble du quai d'Orsay tout ce qu'on trouva à l'hôtel; mais quelques citoyens jugèrent bon de faire un choix préalable. Fort heureusement, M. Thiers, prévoyant le siége de Paris, avait, dès le mois de septembre 1870, avant d'entreprendre sa glorieuse et patriotique odyssée à travers l'Europe, fait mettre en un lieu sûr, connu de quelques amis seuls, les pièces les plus curieuses de sa collection. Grâce aux relations presque incessantes qui existaient entre Versailles et quelques membres de la Commune, on put amener ces derniers à proposer le transfert de la collection du quai d'Orsay aux Tuileries, où, dans la pensée de M. Thiers, ils devaient être le plus en sûreté. Dérision du hasard! Le garde-meuble n'a point souffert

CABINET DE M. THIERS.



FIGURINE GRECQUE EN TERRE CUITE.

et les Tuileries sont en ruines. Seuls les objets qui avaient été déposés dans le pavillon de Flore avec l'argenterie de la Couronne ont été préservés. Parmi les pièces les plus précieuses qui ont péri dans l'incendie figurait le *Mercure* de Rude, cette œuvre ra-

1. Nous en publierons prochainement un *fac-simile*.

vissante qui paraissait sortie du ciseau d'un contemporain de Périclès. On n'en retrouva que la jambe gauche, qui avait été pour ainsi dire émaillée par la fusion de cristaux qui se trouvaient tout auprès. Cette perte regrettable a pu être atténuée par la libéralité d'un élève de Rude.

« En 1873, M. Thiers recevait la visite de M. Cabet, le sculpteur distingué, mort tout récemment, qui venait lui offrir le plâtre du *Mercure* que son maître lui avait légué en mourant. M. Thiers accepta avec joie et fit couler en bronze le nouveau *Mercure* qui se trouve actuellement dans sa collection.

« Après la chute de la Commune, M. Thiers fit pratiquer, chez tous les marchands de curiosités de Paris, une perquisition minutieuse qui produisit d'excellents résultats. On retrouva un certain nombre de pièces. Il se produisit même un fait plaisant : on rapporta à M. Thiers beaucoup plus d'objets qu'il n'en avait jamais possédé. Il est vrai qu'ils n'avaient pas grande valeur.

« Des marchands s'étaient avisés de faire graver sur une quantité de bibelots le chiffre de M. Thiers, pour faire croire qu'ils provenaient de sa collection et en décupler ainsi le prix. Naturellement ils ne se sont jamais autorisés de ce subterfuge pour en réclamer la restitution. Mais les pièces les plus précieuses, comme cela est arrivé pour Saint-Cloud, les Tuileries, la Cour des comptes, ont pris la route de l'étranger, où nulle revendication n'est possible. »

M. Marius Vachon annonce en terminant que, par son testament, M. Thiers a légué sa collection, en même temps que sa bibliothèque et sa fortune, à sa digne veuve et à Mlle Dosne en survivance. Comme nous le disions au commencement de cet article, nous persistons à croire que l'illustre défunt a disposé de ses objets d'art au profit de l'État, qui entrerait en possession après la mort de ses deux héritières désignées par lui.

A. Devic.



LE MIME, BRONZE ANTIQUE.

(Cabinet de M. Thiers.)

DE NAPLES A ROME

— FIN —

En quittant les Abruzzes et le lac Fucino (j'admets toujours que vous consentez à vous passer de la voie ferrée et à rejoindre Rome à pied, en voiture ou à cheval), vous avez deux routes à choisir : celle qui côtoie la crête sud-est des Apennins, par Cervara, une ancienne colonie arabe ; Subiaco, l'une des retraites de saint Benoît ; Palestrine et Tivoli ; ou bien l'autre, qui descend vers la mer avec le Liri. Ce torrent, en arrivant dans la plaine, prend le nom du fleuve Garigliano et va se jeter dans la Méditerranée, près de Gaëte. La première route était autrefois très-fréquentée par les peintres, et notre ami Hébert s'est confiné pendant tout un hiver sur le rocher de Cervara pour y faire les études de son beau tableau des *Lavandières*. Palestrine, l'ancienne Prœneste chantée par Horace, assise sur les restes de murs pélasgiques, a repris une nouvelle faveur chez les archéologues par la découverte récente de magnifiques joyaux antiques trouvés dans un tombeau et que vous verrez au musée du Collége romain. La seconde route vous conduit aux marais de Minturnes et vers les rivages qui furent témoins du meurtre de Cicéron par les soldats d'Antoine. Nous avions déjà retrouvé les souvenirs de l'ami d'Atticus à Arpino, nous les rencontrerons encore à Formies, et nous les chercherons de nouveau à Tusculum. C'est à Mola, près de Gaëte, que vous remarquerez quelques traces des belles coiffures grecques et les profils des médailles de Syracuse. Les femmes de ce pays sont très-jalouses de la beauté de leur chevelure, le plus souvent blonde ou d'un beau roux d'acajou, couleur qu'elles obtiennent, dit-on, par des procédés artificiels, moyens employés par les dames de Venise au XVIe siècle et pratiqués aujourd'hui avec plus de raffinement par un certain nombre de Parisiennes. A Gaëte, ces ardentes crinières sont comprimées en arrière de la tête par une plaque de métal allongée en forme de fer à cheval, et qui emprisonne en quelque sorte leurs tresses opulentes. Malheureusement, le costume des femmes de Mola, qui rappelait celui du petit archipel du golfe de Naples, à Ischia principalement, n'existe plus.

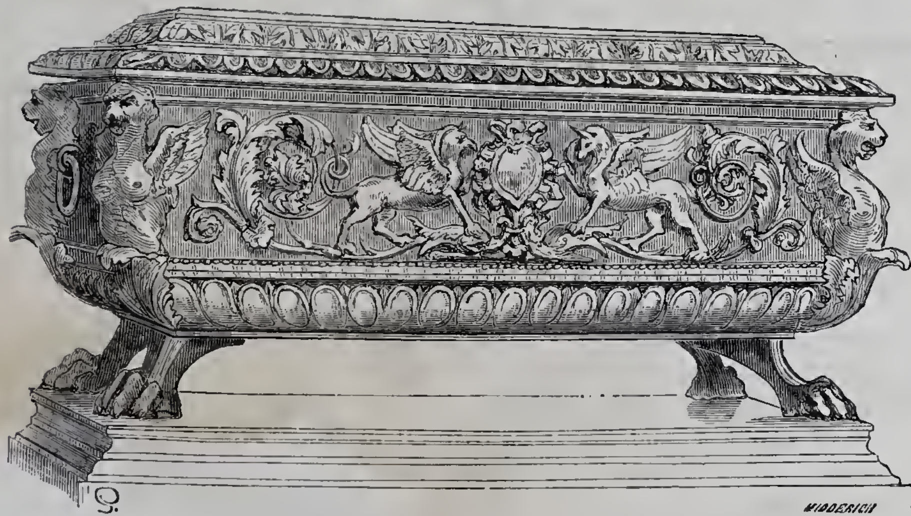
La voie Appienne, qui traverse les marais Pontins et va rejoindre Rome par Cisterna et Velletri, est presque abandonnée aujourd'hui, la majorité des touristes prenant le chemin de fer de Ceprano. Elle devient cependant bien intéressante quand elle a franchi les monts du Latium et qu'elle a gagné Genzano, l'Aricia, Albano. Il faut dire, toutefois, que le joli lac de Nemi a beaucoup perdu de son charme : les grands arbres qui en ombrageaient la rive, au-dessous du palais Cesarini, platanes et

chênes verts qui se penchaient sur l'eau comme pour s'y mirer, y sont tombés et ont péri. Les traces du quai antique, soubassement d'un temple consacré à Diane, dit-on, qui a lui-même été englouti, sans doute, ont disparu sous la culture d'un champ de maïs. Les escarpements du côté opposé, sous le village de Nemi, ont seuls gardé leur aspect vierge et sauvage.

* * *

Comme je tiens à sortir de la banalité et de la routine des itinéraires, et à tâcher de vous faire abandonner de temps en temps la rigide et étroite ornière du railway, je vous indiquerai encore une autre route pour retourner à Rome, celle qui longe la mer et rejoint Nettuno à Porto d'Anzio et à Ostie. Ces ports, qui abritaient les flottes de la République et de l'Empire romain, sont encore parés, malgré le désert qui les entoure, de souvenirs de l'antiquité. A Ostie, on fait des fouilles qui ont donné des résultats du plus haut intérêt. Non loin de là, vous visiterez la plus majestueuse et la plus imposante forêt qui se puisse imaginer, celle de Castel-Fusano, où des arbres tombés de vétusté forment d'immenses ponts au-dessus de marais. Dans ces solitudes pestilentielles se développent avec un luxe incomparable toutes les richesses de la végétation.

En dépit des traditions imposées à chaque genre de voyageurs et de touristes, je persiste à croire qu'il faut voir Rome en plein été, et surtout éclairée par le soleil couchant du mois de juin. Vous jouirez d'un admirable spectable si, vers sept heures du soir, vous rentrez dans ses murs par la porte Saint-Jean-de-Latran. A gauche, la façade de la basilique projette ses grandes ombres sur une place qui ressemble à une plaine; à droite, les murailles antiques de briques roses et l'église de Sainte-Croix-en-Jérusalem, s'éclairant de mille feux; en face, la mosaïque de la Scala-Santa, et, par-dessus, les créneaux des tours carrées de Bélisaire, l'Agro Romano, borné par les monts Albins. Ces hauts édifices, qui semblent créés par le désert, le silence de cette solitude à cette époque de l'année, silence à peine troublé par le roulement sourd de quelques charrettes chargées de foin et traînées par de grands bœufs blancs; tout cela compose un tableau qu'il est impossible de décrire et cause une émotion qu'on n'oublie pas.



COFFRET EN BOIS SCULPTÉ DU CABINET DE M. THIERS.

On répare en ce moment l'abside de Saint-Jean-de-Latran, c'est-à-dire toute la partie de l'édifice que le Bernin avait à peu près respectée, abritant les belles mosaïques du chœur. En vous acheminant vers le Forum, vous visiterez avec intérêt la chapelle souterraine de Saint-Clément, découverte depuis peu d'années, l'un des plus anciens sanctuaires de la Rome chrétienne; puis vous aborderez le Colisée et le sol béant de son arène nouvellement fouillé. A ce sujet, j'ai fait une erreur qu'il est juste de rectifier. En passant par Rome, au mois de mai, je vous ai dit, dans une de mes premières lettres, que les fouilles entreprises au centre du Colisée avaient attiré là les eaux de l'Esquilin et du Cœlius, et que, ces eaux ne trouvant pas d'écoulement, tout ce quartier de Rome, ainsi qu'au temps des premières fouilles, vers 1826, deviendrait un foyer d'émanations malsaines. Des personnes mieux informées m'ont averti qu'il existait dans l'antiquité une sorte de drainage entre le Colisée et le Tibre, canaux de dérivation qui permettaient d'écouler les eaux des naumachies dans le fleuve; qu'il était donc tout à fait possible de dessécher le sol des nouvelles fouilles, au moyen d'un égout allant rejoindre la *Cloaca maxima* qui, on le sait, avait été construite par les rois pour assainir les terrains devenus, depuis, le Forum; qu'enfin cet égout était commencé et que, l'hiver prochain, le Colisée serait délivré de son marécage.

Quant à la valeur des fouilles elles-mêmes, elle est controversée. Il y a, sur cette question, deux opinions très-différentes et qui divisent les savants italiens et anglais, en tête desquels se tiennent MM. Rosa et Parker. Sans vouloir entrer dans un examen technique du sujet, je veux vous en donner une explication succincte; mais, comme ma lettre est déjà trop longue, je remettrai ce résumé à la prochaine.

AD. VIOLLET-LE-DUC.

JORDAENS COMPARÉ A RUBENS

A propos de l'inauguration qui vient de se faire d'un monument élevé en Belgique à la mémoire de Jordaens, le correspondant de la *Chronique des arts*, M. Camille Lemonnier, établit un parallèle entre les deux grands maîtres de la peinture flamande.

Voici quelques passages de cet article ; malgré la hardiesse et la crudité de certaines images, on doit reconnaître qu'il témoigne chez son auteur d'un talent critique des plus remarquables et d'une grande justesse d'appréciation :

« Jordaens est un frère cadet de Rubens ; il est de la même famille par le côté énorme des créations, par une certaine vulgarité épique de style, par la bonhomie alliée à la grandeur ; mais il n'a pas sucé le même lait, sa nourrice est bien la Flandre, avec sa grosse bombance, sa grivoiserie pesante, ses allures maritimes et rustiques. Tandis que Rubens endosse l'habit de cour, fait parade de son or et s'entoure d'une domesticité pompeuse, Jordaens demeure le bon bourgeois en famille, mène un train ordinaire et fait en grand un art d'observation et de philosophie un peu terre à terre, sans coups d'ailes. Il est moins grandiosement, mais plus nationalement populaire ; il chante le refrain de la rue, il met en action des dictons de bonne femme, et une pointe de moralité perce à travers sa badinerie tout d'une pièce.

« Quel dédain magnifique des belles formes, des élégances du style, de la correction académique rapportée d'Italie par les Flamands de serre-chaude ! Il aime la chair détendue, s'épanouissant à l'aise dans sa graisse, avec ses potelés, ses bourrelets, ses lymphes, et il n'a peur ni des plis flasques de la peau ni des empotements de la gorge, des cascades des mentons, ni des débridements du ventre, ni de tout ce dépoitraillement qui indique une vie à part, d'un flux constant, dans des pays humides coupés de marais et de canaux, sous la buée éternelle d'un ciel chargé d'averses. Jordaens est un original, ne l'oublions pas, même à côté de Rubens, dont il n'a pas le génie, mais dont il n'a pas non plus les manies vagabondes ; il n'est pas pris du désir de voir l'Italie, l'Espagne, les pays d'art exotique ; il est fortement Flamand, et la terre natale le grise de ses senteurs puissantes, de sa grosse vitalité. Rubens est un puriste à côté de lui ; sa fabrication ne recule devant aucune dépense de muscles ; il étale des charpentes comme le maître même n'aurait osé en faire ; ses torses ont l'inégalité et le hérissement de sacs de noix ; et il brasse dans sa cuve une vie plantureuse, molle, moite, enflée, dirait-on, par les sueurs. Pourtant le même homme fit un jour une merveille de grâce flamande, c'est quand il peignit son *Automne* du musée de Bruxelles. Les belles filles nues qui, à l'avant-plan, montrent leurs gorges et leurs dos, d'un rose fouetté par le grand air, peuvent rivaliser avec la pulpe des fruits mûrs, avec la clarté des plus étonnants bouquets, et Rubens a rarement une forme aussi correcte, sous des magies de coloris plus saines. C'est une sorte de hosannah vainqueur, un chant de gloire dans la manière mythologique, avec des nymphes et des faunes pour comparses, et la chair, les entassements de fruits et de légumes amoncelés à droite et à gauche, marquent les énergies d'une création dans son paroxysme.

« Détail à noter : Rubens est du parti de la cour, il est tiède sur le chapitre des inquisiteurs de Philippe II, du grand parti des opprimés ; Jordaens, au contraire, affirme une foi indépendante ; il se fait calviniste ; il fait un large pas du côté de l'art libre-penseur, dégagé des influences païennes et mystiques, qui est l'art hollandais.

« C'est à ce vrai Flamand, à cette gloire intacte, trop noyée malheureusement dans le rayonnement de Rubens, que la ville d'Anvers vient d'ériger un monument commémoratif, dans le cimetière de Putte (territoire hollandais), où repose la dépouille mortelle du grand peintre. Je n'ai pu faire moi-même le pèlerinage et ne puis par conséquent parler du buste de M. Joseph Lambeaux ; mais cette haute réparation, alliée au Centenaire, avait droit d'être consignée ici. Jordaens fut à la fois un esprit et un caractère ; à côté de Rubens formé à l'école de l'Italie, à côté de Van Dyck déformé à l'école des grâces anglaises, se pose ce puissant bonhomme, qui sut tirer de son fonds une création jeune, abondante, variée, et qui peignit avec une palette dont rien n'égale la richesse et la solidité. »

CAMILLE LEMONNIER.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

La mort du peintre Vereschaguine.

Notre ami et collaborateur Jules Claretie, qui, l'an dernier, racontait ici même la vie et les œuvres d'un artiste russe d'une haute valeur, se fait aujourd'hui l'écho d'un bruit sinistre : la mort de Basile Vereschaguine.

« Ce peintre du talent le plus rare, dont les dessins valent ceux de Bida et dont les peintures sont comparables à celles de Meissonier, aurait été tué, devant Plevna, après avoir été déjà blessé, en essayant, il y a deux mois, de faire sauter un monitor turc. Transporté à l'ambulance de Giurgewo, M. Vereschaguine, à qui le czar avait fait défendre d'exposer sa vie, disant que la Russie avait beaucoup d'officiers pour faire sauter des monitors et pas un peintre pour représenter des batailles, serait sorti guéri des mains des chirurgiens et, deux jours après, encore convalescent, serait allé se faire tuer roide dans les défilés des Balkans.

« Cette perte serait pour la Russie ce qu'a été pour l'art français la mort d'Henry Regnault. Mais ceux qui, à Paris, connaissent M. Vereschaguine, ne veulent pas croire à un pareil malheur. Cet artiste remarquable et charmant, qui suivait naguère l'expédition du général Kauffmann en Asie, avait, depuis un an, adopté Paris pour s'y fixer. Il revenait, tanné et bronzé, d'un voyage aux Indes ; il faisait bâtir, à Maisons-Laffitte, un vaste atelier, au plancher tournant, de façon à suivre les mouvements du soleil, et il voulait là peindre toute une épopée hindoue. Que de projets ! que de rêves ! Quels tableaux gigantesques dont les esquisses étaient faites ! La maison Hachette allait publier aussi les récits des voyages de M. B. Vereschaguine, illustrés par lui-même. Et cet homme, ce jeune maître de trente-quatre ans, disparaîtrait ainsi, avec tout un monde de visions, d'images et de poésie !

« J'espère encore que cette terrible nouvelle sera démentie. On peut perdre des batteries de canons ; les fonderies rendent des pièces aux artilleurs. Ce qui est irréparable, c'est la perte d'un homme supérieur, et M. Vereschaguine était — je veux écrire *est* — certaine-

ment un élu de l'art. Je le revois encore, il y a quelques mois, partant pour le Danube, en costume de campagne, entouré de ses objets de campement, emportant ses crayons et ses albums.

« — A bientôt, lui disions-nous, et pas d'imprudence!

« — Bah! disait-il, pourvu que je rapporte ce bras-là, celui qui tient les pinceaux, le reste m'est indifférent! »

« Et il riait.

« Si ces lignes tombent sous les yeux de quelqu'un qui puisse envoyer du théâtre de la guerre quelques nouvelles du peintre Vassilé Vereschaguine, tout le Paris artistique en sera profondément reconnaissant. »

L'Exposition universelle.

D'après les dispositions arrêtées par l'administration municipale, l'espace réservé à la ville de Paris, au milieu du Champ-de-Mars, sera réparti de la manière suivante :

Les beaux-arts occuperont 810 mètres; l'architecture, 565; la canalisation souterraine, 625; l'enseignement public, 500; les promenades, 300; l'Assistance publique, 250; le plan de Paris et la voie publique, 125; les travaux historiques, 130; l'administration générale, 60; enfin, la préfecture de police, 65.

On voit, par ces seules indications, que cette exposition promet d'être des plus complètes et des plus intéressantes.

Le service des beaux-arts de la préfecture de la Seine s'occupe en ce moment de dresser le catalogue de tous les objets, tableaux, marbres, statues, gravures, plans, etc., qui doivent figurer au Champ-de-Mars dans le pavillon spécialement affecté à la ville de Paris.

Ce catalogue, rédigé en forme de notice, sera des plus complets et des plus intéressants.

Il ne pourra guère être terminé avant la fin de l'année, car l'administration fait exécuter en ce moment, sur le crédit de 400,000 francs mis à sa disposition, un certain nombre de commandes qui figureront à l'Exposition universelle de 1878.

Parmi ces commandes, il convient de signaler un plan du bois de Boulogne, qui sera une merveille de précision et de patience.

L'auteur de ce travail est M. Hochereaux, chef du service du plan à la préfecture de la Seine.

Les Académies.

Samedi 22 septembre a eu lieu, à l'Institut, la séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts. C'est dans cette séance que le prix de 20,000 francs a été décerné à M. Chapu, sculpteur, auteur de trois œuvres remarquables : *Jeanne d'Arc*, *la Jeunesse* et *la Pensée*. Cette dernière a figuré dans l'Exposition de 1877.

La séance trimestrielle des cinq académies aura lieu, le 25 octobre prochain, sous la présidence du directeur de l'Académie française.

Le concours de Troyon.

L'Académie des beaux-arts a jugé le concours Troyon, dont le prix est de la valeur de 1,200 francs.

Le sujet de cette année était : *Entrée d'une forêt avec figures et animaux.*

Des 45 concurrents, la section de peinture a écarté du concours 34 toiles qui ne répondaient pas aux conditions imposées. La discussion a roulé sur 10.

Les conclusions du rapport préparatoire, qui portaient sur les n°s 32, 51 et 35, ont été adoptées par l'Académie.

Votants : 17. — Majorité : 9.

Prix : n° 32. — M. Emile Dameron, élève de M. Pelouze, au 2e tour par 10 voix. Mentions : 1re n° 41, par 17 voix à M. Raoul (André-Jacques), élève de M. Cabanel ; 2e M. Émile Noirot, par 12 voix.

L'exposition du concours sera encore ouverte demain lundi, de dix à quatre heures du soir.

Concours de Sèvres et Chaudesaigues.

Le concours pour le prix dit du Vase de Sèvres s'est ouvert, à l'École des beaux-arts, dans les premiers jours d'octobre. On sait que les artistes qui prennent part à ce concours sont tenus de fournir un dessin de vase, dont le modèle est ensuite exécuté avec le plus grand soin par la manufacture de Sèvres. Le jugement sera rendu vers le 29 du même mois.

Le concours d'essai du prix Chaudesaigues se fera le mercredi 2 novembre prochain, et l'ouverture de l'exposition aura lieu le lendemain. Le prix est d'une valeur de deux mille francs.

Le Musée du Luxembourg.

Le musée du Luxembourg, qui était fermé depuis quelques jours, par suite de remaniements dans la galerie des tableaux et de la mise en place de plusieurs toiles nouvelles, est de nouveau ouvert au public.

Le cercueil de Turgot.

Une découverte intéressante vient d'être d'être faite à l'École des beaux-arts, dans une salle située du côté de la rue Bonaparte.

On a trouvé, à un mètre de profondeur environ, un cercueil en plomb sur lequel est l'inscription suivante :

« Ci-gist le corps de messire Dominique Turgot, chevalier, seigneur de Subsnousbons Saint Quentin, conseiller du Roy en tous ses conseils et maître des requestes ordinaire de son hostel, décédé en sa maison à Paris, le IVe jour de septembre 1670, âgé de 41 ans. Priez Dieu pour son âme. »

La salle est construite sur l'emplacement d'une chapelle de l'ancien couvent des Petits-Augustins.

La Leçon d'anatomie de Rembrandt.

Plusieurs journaux ont annoncé que la *Leçon d'anatomie* de Rembrandt est dans un état qui fait prévoir sa destruction prochaine. L'*Academy* se dit en mesure d'opposer un démenti formel à tout bruit de ce genre. La toile est entre les mains de restaurateurs intelligents, et elle ne tardera pas à être rendue au public.

L'aiguille de Cléopâtre.

MM. Johnston, de Liverpool, viennent de recevoir la nouvelle que tous les préparatifs sont faits pour le départ du vapeur *Olga*, qui va remorquer d'Alexandrie en

Angleterre la caisse en fer contenant le monument égyptien appelé « l'Aiguille de Cléopâtre ». La caisse a été gréée pour contenir quatre matelots, chargés de gouverner la marche du vaisseau-obélisque derrière le vapeur et de diminuer autant que possible la tension des câbles de remorquage.

L'*Olga* partira avec l'obélisque dans le courant de cette semaine. Falmouth est le premier port du Royaume-Uni où elle touchera.

Le transport de « l'Aiguille de Cléopâtre » est fait aux frais particuliers d'un riche Anglais, le docteur Erasmus Wilson.

Dernièrement, le ministre des travaux publics a fait construire en bois une représentation du monolithe pour en essayer l'effet dans deux ou trois endroits différents de Londres. Son premier essai tenté à côté de Westminster Abbey, et devant le palais du Parlement à Westminster, est une inspiration peu heureuse. Toute la beauté du monolithe est dans sa simplicité grandiose; or le Parlement doit son mérite surtout à la finesse de ses détails et à la hauteur de ses clochers. L'effet produit par le rapprochement est également fatal au palais et à l'obélisque. La présence de ce monument d'un culte païen en face d'une abbaye chrétienne ne serait, du reste, pas très-convenable. S'il n'y a pas moyen de trouver un emplacement sur les bords mêmes de la Tamise, l'Aiguille de Cléopâtre serait mieux casée à l'entrée du Musée britannique, où sont déjà entassés tant de trésors égyptiens, grecs, romains et autres.

Le South-Kensington Museum

Le *South-Kensington Museum* vient de recevoir, comme cadeau du shah de Perse, un supplément important à sa collection d'objets d'art persan.

Ce sont des échantillons des différentes fabriques de tapis et d'ouvrages brodés qui existent en Perse.

Les tapis, qui sont de toute beauté, proviennent en majeure partie des provinces de Kourdistan, Feraghan, Ghain et Meshed, et il est intéressant de remarquer comme chaque province a sa façon, son modèle et son arrangement de couleurs. Les tapis les plus estimés sont ceux du Kourdistan; le fond en est blanc avec des fleurs brillantes parsemées d'une façon harmonieuse. La broderie se fait surtout à Resht, sur les bords de la mer Caspienne. Elle approche quelquefois de la dentelle par sa finesse; le patron ordinaire est une rosette centrale entourée de fleurs arrangées géométriquement. L'objet qu'a eu en vue le shah en envoyant ces échantilions du travail moderne de son peuple est de profiter du goût pour les vieux objets persans qui existe en Angleterre.

Le Musée d'Anvers.

On ne peut aller à Anvers sans visiter ses églises et surtout Saint-Jacques qui, avec le tombeau de Rubens, possède son chef-d'œuvre, cette prodigieuse *Sainte Famille* qui laisse dans le regard un éblouissement ineffaçable, et son admirable Musée de peinture. Celui-ci s'est enrichi de trois œuvres importantes, un superbe Ruysdael, un Hobbéma dont il n'y a plus à faire l'éloge, celui-là même qui a été acheté 100,000 francs à la vente Schneider, et l'un des plus beaux qui soient, enfin, un portrait d'homme, le visage rasé, coiffé d'un haut chapeau de castor, par notre Louis David, morceau de première force, qui soutient sans broncher le voisinage redoutable de Van Eyck, d'Antonello de Messine et de Van der Weyden.

Le Congrès d'Anvers.

Il serait à souhaiter que les résolutions votées au Congrès artistique d'Anvers trouvassent un écho en dehors de la Belgique. En ce moment, il règne une épidémie de congrès et de conférences, mais partout on évite la discussion des questions artistiques. Parmi les sujets discutés et décidés, il faut mentionner surtout les votes portant qu'une commission internationale soit nommée pour décider les questions délicates de la propriété littéraire et artistique; que l'aide de l'État à l'art soit accordée d'une façon plus libérale, mais toujours en sauvegardant l'indépendance complète de l'artiste; que l'enseignement artistique soit plus complet; que le public soit mis à même de jouir pleinement et gratuitement de toutes les collections de tableaux, etc., appartenant à l'État, aux corps ecclésiastiques, municipaux et autres. Enfin on a décidé que, quoique les monuments historiques doivent être protégés par l'État, celui-ci ne devrait avoir aucun contrôle sur les bâtiments modernes que les particuliers désireraient construire dans leur proximité.

La collection du Dr Schliemann.

Les journaux anglais annoncent que le *South-Kensington Museum* va faire l'acquisition des collections d'antiquités rapportées de la Troade par le docteur Schliemann.

Le monument de Mars-la-Tour.

Le 25 septembre a eu lieu, à Mars-la-Tour, l'inauguration des hauts-reliefs en bronze qui complètent le monument érigé à la mémoire des soldats morts les 16 et 18 août 1870 à Rezonville, Gravelotte, Saint-Privat, etc.

Les deux hauts-reliefs, d'un effet vraiment saisissant, occupent les deux faces latérales du socle. M. Bogino, auteur du groupe et de ces hauts-reliefs, était parti pour Mars-la-Tour, afin de diriger les derniers travaux de cette œuvre nationale.

La cérémonie a eu un caractère essentiellement privé et recueilli, en raison même du lieu où elle était célébrée et des sentiments qui devaient présider à cette réunion.

M. le général de Geslin, en grande tenue, a visité le monument. Le général Abattucci s'était rendu également à Mars-la-Tour, en compagnie de plusieurs officiers; mais ce déplacement n'avait point de caractère officiel.

Aucun discours n'a été prononcé. On s'est borné à lire le compte rendu de l'œuvre qui a présidé à l'érection de ce monument funéraire.

Un service funèbre religieux a été célébré pour le repos de l'âme des soldats morts dans cette contrée, et nombre de messes ont été dites, à la même intention, à la demande des familles.

L'APPLICATION DES ARTS A LA VIE PRIVÉE

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

Un éminent écrivain, M. Baudrillart, vient de publier sous ce titre une série d'études historiques très-remarquées, comme tout ce qui sort de cette plume bien informée. Nous en extrayons le chapitre suivant, qui rentre naturellement dans le cadre d'un journal voué à l'art, à ses pompes et à ses œuvres :

Les arts reflètent les tendances au commode par le caractère nouveau de l'architecture domestique qu'on ne définit pas suffisamment par les boudoirs des roués, asile des ameublements élégants et de la volupté qui ne montrent qu'un des côtés de cette révolution. Elle se caractérise mieux par la prédominance des petits appartements bien distribués, substitués à ces vastes pièces faites pour la montre, froides et incommodes, trop nues ou fastueuses.

L'élégance fait moins d'étalage tout en tenant plus de place. Elle recherche les décorations de menuiserie légères, variées, coquettes, élégantes. Aux grands plafonds peints se substituent les plafonds unis et décorés de rosaces; aux grandes cheminées surmontées de bas-reliefs, les petites cheminées ornées de glaces. Répandues par l'aisance et la petitesse même des pièces, ces mêmes glaces servent à les agrandir par la perspective et à les animer en les égayant. On peut souvent critiquer au nom d'un goût sévère, on ne peut s'empêcher d'apprécier sous le rapport de l'agrément cette ornementation, parfois tourmentée, mais gracieuse, qui proscrit la ligne droite et se plait, avec un bonheur sans doute inégal, à arrondir, à contourner les cadres, les moulures, les fauteuils, les différents meubles et les pendules.



LA PEINTURE, D'APRÈS BOUCHER.

(Galerie ROTHAN.)

Les arts relevés sont plus que jamais employés à la décoration des hôtels et des maisons. Le monde des financiers et des riches tient à sa solde la sculpture et la peinture. Les Coysevox et les Coustou, malgré leur sérieuse valeur, comptent eux-mêmes avec ce goût du temps. C'est pour les riches, et en conformité avec leurs préférences, que travaillent les Watteau et les Boucher. Le premier, fort supérieur au second, crée un genre où le sentiment de la nature s'exprime à la façon du siècle, plein d'esprit comme de finesse d'exécution. Le second a la grâce affectée, et son talent, incontestable d'ailleurs, reste l'image d'un siècle affadi qui paye par la fortune les complaisances de l'art.

Boucher n'avait pas besoin de descendre d'un bien haut idéal, lui qui trouvait la nature trop verte et

mal éclairée, et qui déclarait Raphaël fade et Michel-Ange barbare. Voilà le modèle des peintres sur commande, indifférent au sujet qu'il traite, esclave du riche, sans âme et sans foi. Il peint pour l'église comme pour la cour, pour le théâtre, pour les grands hôtels, pour les châteaux. Il passe d'une *Visitation* pour Saint-Germain-des-Prés à une *Vénus à Cythère* pour Versailles. C'est ainsi qu'il se fait par an cent mille livres. Lui-même a tous les goûts de jouissance et d'éclat. Il donne des fêtes splendides.

On en cite une qui lui coûta 100,000 francs, une année de son revenu. Il la nomma la fête des Dieux. Il mit en une seule fois dans son salon autant de dieux qu'il en avait répandu dans ses tableaux. Lui-même se déguisa en Jupiter; sa maîtresse, déguisée en Hébé, passait la même nuit à verser de l'ambroisie au reste de l'Olympe. Scène digne de l'artiste et du temps, qui avait pour témoins les Amours joufflus ornant les chenets, les Nymphes des pendules et toute une mythologie sortie des mains de l'artiste habile à graver et à sculpter comme à peindre [1].

L'alliance de l'art et de l'industrie caractérise ces temps, où dominent la richesse et le bien-être. La tapisserie des Gobelins est renouvelée, emprunte ses modèles aux meilleurs maîtres (1736). L'orfévrerie se transformait. C'en était fait de la grosse orfévrerie; non-seulement le goût n'y était plus, mais encore la Cour des monnaies, qui accusait les orfévres d'accaparer et d'annihiler les matières d'or et d'argent, créait mille entraves à leur industrie. Les procès que la corporation soutenait contre de telles vexations et ceux qu'elle eut avec les lapidaires, les merciers, les fourbisseurs, les affineurs, contribuèrent à sa décadence. Le cuivre doré avait remplacé l'argent dans l'ameublement; la porcelaine peinte et dorée l'avait aussi remplacé dans les services de table; l'argent doré avait lui-même remplacé l'or dans la bijouterie. A la richesse solide et vraie succédait trop souvent le clinquant. Une sorte de renaissance commence avec Pierre Germain et se continue avec son fils Thomas qui relève, en tenant compte des changements de goût, cet art des Benier et des Ballin, dont la fin du règne de Louis XIV avait vu la décadence. On a une idée de la passion du public pour cette orfévrerie, renouvelée par un habile artiste, lorsqu'on sait que Thomas Germain faisait pour trois millions d'affaires par an, et on voit quel fut parfois le goût de dépenses des artistes industriels de cette époque lorsqu'on apprend que le même homme, ruiné par sa prodigalité, faisait une des plus grandes faillites du temps.

« Il ne fallut pas moins, écrit un juge savant, que la fureur du genre rocaille et du style contourné pour faire abandonner les errements de Germain, que l'on voulait encore, alors qu'on s'éloignait davantage de la correction de son dessin, du goût de ses compositions et de la finesse de leur exécution. Le genre rocaille s'empara bientôt de toute l'orfévrerie, de même que de tous les arts de décoration. Ce fut une invasion générale jusqu'en Allemagne, où les traditions de l'orfévrerie d'Augsbourg, de Francfort et de Nuremberg s'étaient conservées jusque-là dans toute leur intégrité. On ne saurait dire quel fut l'inventeur de ce nouveau genre, que nous croyons sorti d'un système d'ornements très-usité alors dans l'art de créer des jardins artificiels. Le goût des rocailles, qui avait déjà fait son temps dans les jardins du XVIe siècle, reparut durant les dernières années de Louis XIV et sous la Régence avec un redoublement de passion et de caprice. Il s'attacha bientôt à toutes les parties de l'ameublement, et l'orfévrerie ne fut pas la dernière à suivre la mode [1]. »

Il suffit ici d'énumérer quelques autres développements de ces industries d'art, sans viser à un classement très-rigoureux. La joaillerie et tous les arts qui en dépendent font d'incontestables progrès, surtout pour la ciselure, qui fut poussée à une perfection qu'on n'a pas dépassée depuis. « Rien n'égale la quantité, la variété, l'originalité, la délicatesse, l'élégance des bijoux qui rehaussent la toilette des femmes et qui ne manquent pas non plus à celle des hommes. Ceux-ci portent des bagues à tous les doigts, des boutons de pierreries à leurs habits, des boucles d'or à leurs souliers, des boîtes et des étuis d'or dans toutes leurs poches [2]. » Les soieries, de plus en plus répandues dans les classes aisées, brillent par la grâce du dessin et par l'harmonie des couleurs. Tours et Lyon tiennent la tête de cette belle industrie en attendant la redoutable concurrence des toiles peintes, que Mme de Pompadour devait faire prévaloir à la cour. Encore un de ces signes du temps, un nouveau progrès de cette préférence de l'agréable au fastueux : les superbes tentures de soie et de damas sont jusqu'à un certain point détrônées. En leur lieu et place, on emploie le papier peint et les tentures de toiles, plus coquettes et plus légères. Les verreries, les faïenceries, se multiplient, variant leurs jolis produits. La classe riche les recherche avec une faveur croissante. C'est le même goût qui portait vers une décoration plutôt égayée dans le service de table que compacte, massive et fastueuse comme autrefois.

Nous avons caractérisé l'ameublement d'une manière générale; ajoutons seulement quelques détails. L'usage de l'acajou ouvragé se répand vers la même époque. Un médecin anglais célèbre, le docteur Gibsons, avait reçu de son frère, marin, un envoi de ce bois précieux. Il réussit, non sans peine, à cause de la dureté du bois, à s'en faire fabriquer une boîte, puis un bureau, qu'il place dans sa maison de Covent-Garden. La duchesse de Buckinghamshire l'admire, s'en fait faire un semblable. Les riches Anglais l'imitent, puis les autres peuples.

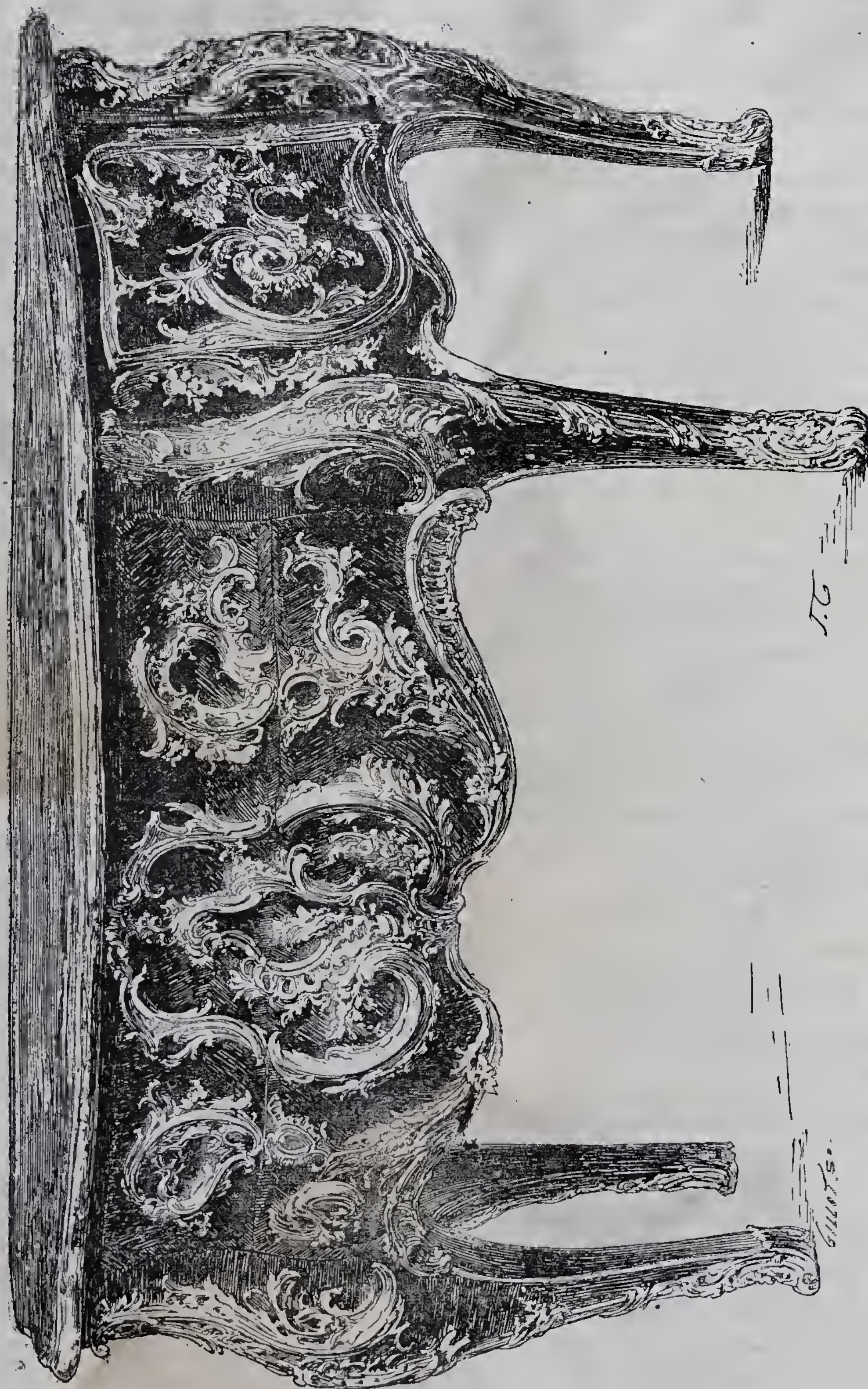
Tout le détail d'une telle étude achèverait de montrer que la matière et la forme, l'art et l'indus-

1. *Études sur Boucher*, par M. Arsène Houssaye. Galerie de portraits du dix-huitième siècle.

1. M. P. Lacroix, *De l'orfévrerie française*.
2. *Ibid.*

trie, s'émancipent de l'officiel et du convenu, visent au luxe commode et à l'élégance distinguée encore. Le meuble sert aux aises honnêtes du chez soi, comme il se prête aux discrètes confidences des galants entretiens. L'amour du commode, voilà le maître absolu qui soumet tout à ses exigences. L'art tend à devenir métier. Le métier en revanche s'est fait art.

Le petit fabricant en meubles invente, trouve d'heureuses et vivantes combinaisons : feuillages, coquilles, ornements naturels. Son génie est dans sa tête, dans ses doigts. Il use de peu de machines



GRANDE COMMODE A VENTRE EN BOIS DE ROSE ET VIOLETTE ; BRONZES CISELÉS PAR CAFFIERI, ÉPOQUE LOUIS XV.
(Collection de sir RICHARD WALLACE. — Gravure de l'*Histoire du Mobilier*, publiée par HACHETTE.)

alors ; de là quelque chose de personnel. Auparavant, l'art pur règne davantage ; après, ce sera la mécanique. La pensée commune est celle-ci : mettre le luxe en rapport avec l'utilité. De là, mille nouveautés. Un meuble emprunte son nom à cette idée de commode qui se montre sous tant de formes : la *commode*, la commode véritable avec ses divisions multiples. On voit naître le chiffonnier à tiroirs nombreux ; le secrétaire qui, sous son panneau fermant, peut dissimuler tant de choses, et dont la tablette baissée peut servir de table à écrire. Le bureau lui-même n'est plus cette loyale grande table, accessible aux regards et voisine du cartonnier où se classaient les titres et les correspondances ; surmonté d'un casier à tiroirs, il peut rentrer incontinent sa tablette glissant à rai-

nures, et dérober aux curieux les papiers qui le couvrent au moyen d'un cylindre instantanément abaissé et fermant à clef [1]. »

Le plaqué, la marqueterie mettent ce genre d'élégance à la portée des différents degrés de la classe riche, le font descendre à la classe simplement aisée. Comme toujours, l'abus de l'ornement risque plus d'une fois d'exagérer, de dénaturer l'art. Récemment importé, le bois de rose, vivement coloré dans sa fibre, mais borné par l'étendue des pièces, donna l'idée des dispositions opposées en arêtes, en damier, en losanges.

Comme le remarquent les écrivains spéciaux, le citronnier fournit les filets blancs, destinés à délimiter les grands espaces, ou à rehausser les encadrements de bois de violettes.

Dès lors, la voix était ouverte. On n'a plus qu'à soumettre le bois aux teintures artificielles, à l'employer en mosaïques copiées sur la peinture, à figurer jusqu'à des instruments de musique, après des bouquets de fleurs, à évoquer tout un ridicule attirail de bergerie amoureuse.

A côté de ces mièvreries, des choses exquises, grandes parfois, et surtout combien de meubles vraiment d'un goût pur autant que séduisant ! Tout cela, n'est-ce pas l'art qui, mis au service de la richesse, semble fondre d'une manière intime la commodité et le charme pour satisfaire une classe nouvelle? Cet art reflète jusque dans les nuances diverses de sa vie de tous les jours une société épicurienne qui a ses appartements qu'elle cache, et aussi ses salons qu'elle ouvre, pour en faire le rendez-vous de ses plaisirs et de ses fêtes, de ses réunions et de ses intrigues, comme bientôt de ses entretiens hardis de philosophie critique et de réforme sociale.

Henri Baudrillart.

LE PALAIS DE LA LÉGION D'HONNEUR

ET SA NOUVELLE DÉCORATION

Le voilà plus gracieux, plus pimpant que jamais, le charmant édifice de la Chancellerie. Sa riante coupole, portée par ses deux ailes, peut coquettement admirer dans la Seine sa parure rafraîchie. Plus de traces d'incendie. La semaine passée, il nous a été permis d'examiner (le jour même de l'enlèvement des derniers échafaudages) les peintures, dont d'excellents artistes viennent de décorer les grands salons. Quelque temps encore, et l'œuvre criminelle de la Commune sera ici tout à fait réparée.

Pauvre monument, que de péripéties il a traversées depuis moins d'un siècle qu'il existe ! Il était à peine sorti de terre que déjà son avenir était menacé. Le prince de Salm-Kirbourg, pour le faire construire, avait acheté le terrain au prince de Conti ; c'était une sorte de grand seigneur aventurier, perdu de dettes, qui ne maintenait son crédit qu'en éblouissant par sa dépense. Les créanciers se jetèrent sur cet appât. Malgré leurs cris, le palais s'éleva, et l'architecte Rousseau, qui en avait commencé la construction en 1782, la termina en 1790. L'hôtel revint à 900,000 francs. Nous avons pu trouver, aux Archives nationales, les mémoires des entrepreneurs et les papiers de tous les procès auxquels donnèrent lieu leur payement. Les travaux de sculpture furent faits par Nicolas-Robert Léger, les décorations picturales par Boquet fils, qui réussit surtout le plafond et les frises du salon de la Rotonde.

Tout le monde s'accorda à admirer l'œuvre de Rousseau. Hélas ! le prince de Salm ne devait pas jouir de son magnifique palais. La Révolution ayant éclaté, le prince se mêla aux terroristes, fut compromis dans la conspiration des Carmes et périt sur l'échafaud en 1794. Son hôtel, devenu *propriété nationale*, servit aux clubs, puis fut loué à des particuliers. Madame de Staël y habita jusqu'au jour où elle dut prendre le chemin de l'exil. Enfin, en 1804, Napoléon Ier fit acheter au prix de 251,000 francs l'hôtel de Salm pour le chancelier de la Légion d'honneur. Il appartient depuis cette époque à l'État.

La décoration actuelle du palais, sans être aussi gracieuse que l'ancienne, s'accorde du moins avec sa destination. Autrefois, l'hôtel du chancelier de la Légion d'honneur semblait être la maison des Nymphes, des amours et de toutes les divinités païennes. Aujourd'hui, les peintures de MM. J.-P. Laurens, Sirouy, Th. Maillot, Yvon, etc., ne célèbrent presque exclusivement qu'un homme : Napoléon Ier. L'effet décoratif y perd assurément.

Entrons, si vous voulez, par la porte d'honneur, comme les personnages de distinction. Après avoir franchi les degrés d'un riche vestibule, dont la jolie coupole est soutenue par de hautes colonnes de marbre, nous nous trouvons dans une sorte de salon-antichambre. Assis dans un fauteuil du plus pur Empire, en velours jaune broché, nous pouvons à loisir examiner les six panneaux qui reproduisent les divers établissements de la Légion d'honneur, la *Maison de Saint-Denis*, par Paul Flandrin, les *Loges de Saint-Germain*, par Desgoffes, la *Maison d'Ecouen*, par Navelet, etc. Le plus original est celui de M. Lansyer, qui a représenté le quai d'Orsay, dans une lumière claire et douce, avec la verte fraîcheur des arbres, le mouvement du fleuve sillonné de bâteaux-mouches, la gaie couleur des toilettes.

La pièce suivante est le salon du chancelier. Tout autour sont disposés les portraits des quinze prédécesseurs du général Vinoy, depuis celui de Lacépède jusqu'à celui de Flahaut. Au milieu, le *Portrait de Bonaparte premier consul*, par Yvon, peinture solide et travaillée, mais étrangement vulgaire, et qui nous montre un Napoléon absolument inédit. Deux tympans, d'une couleur noire qui fait tache, et d'une composition solennellement triste, représentent l'*Empereur distribuant des décorations :* l'un est de M. Viger, l'autre de M. Yvon. Le plafond est le

1. A. Jacquemart, *Histoire du mobilier*, p. 97.

meilleur morceau de ce salon. Il est du à M. J. P. Laurens et montre quelle habileté consommée, quelle souplesse de talent possède l'auteur de la *Mort de Marceau*. Son plafond a une qualité rare à notre époque : *il plafonne;* c'est, je crois, le seul qui ait ce mérite dans le palais de la Légion d'honneur. La composition, singulièrement décorative, est originale et noble ; Napoléon Ier, assis au milieu des grands dignitaires de l'ordre, les dominant du pompeux appareil de sa gloire, a véritablement un auguste caractère.

Le salon de la rotonde, qui donne sur le quai, est



LES MUSES, PLAFOND PAR M. EHRMANN.
(Palais de la Légion d'honneur.)

d'une grande richesse, non pas d'une richesse tapageuse, bruyante. Il n'y a point d'or; du haut en bas, ce sont des boiseries sculptées, peintes en blanc : c'est ainsi dans tout l'hôtel. On me dit que ce que je prends pour des boiseries n'est que du carton-pâte et que la nécessité de l'économie a forcé l'architecte, M. Mortier, à avoir recours à ces tricheries. Il n'importe, l'effet est très-heureux. Ce qui l'est moins, c'est le plafond. On n'imagine pas une peinture plus disgracieuse, plus lourde, moins en rapport avec les élégances de l'architecture. M. Th. Maillot, qui en est l'auteur, n'a tenu aucun compte ni de la tonalité générale de la pièce, ni de l'admirable situation qui lui était faite par cette coupole aérienne, éclairée artificiellement par des fenêtres invisibles.

Le sujet est pourtant assez ingénieux. Napoléon Ier reçoit des mains de la Victoire les insignes de l'ordre de la Légion d'honneur, tandis que devant lui une

femme symbolisant l'Équité lui désigne les hommes dignes de récompense : Masséna, Lacépède, Cambacérès, Murat, etc. Mais avec quelle couleur, hélas! cela est peint! L'escalier d'un rouge laqueux, sur lequel se passe la scène, la tunique verte de l'Équité, l'habit bleu de Lacépède et de Cambacérès, tout cela crie, hurle, sans la moindre note harmonieuse.

Heureusement que les quatre tympans qui sont dans la voussure reposent le regard par leur charmante couleur, leur composition claire et d'une belle ordonnance; ils sont dus à M. Sirouy, qui a représenté les quatre grands siècles de l'histoire de France : *Charlemagne*, *François Ier*, *Louis XIV* et *Napoléon Ier*, avec beaucoup de soin et de goût. Cette œuvre lui fait le plus grand honneur et le désigne comme un de nos plus habiles artistes décorateurs. M. Sirouy a pris la peine de peindre sur place ses panneaux; cela se devine rien qu'à voir le merveilleux accord de ses tons rosés et doux avec la lumière du salon, la proportion des personnages, l'aisance de leur allure, enfin les combinaisons de lignes dont la justesse et l'harmonie ne se peuvent obtenir que par des essais successifs et un contrôle rigoureux avec l'ensemble.

Dans la salle à manger, on a placé le grand plafond de M. Bin, qu'on a pu voir au Salon de 1876, représentant *l'Harmonie*. C'est assurément un excellent morceau de peinture, mais qui a un grave défaut, c'est de n'être point fait pour la place qu'il occupe. Même reproche au délicieux plafond de M. Erhmann dans le salon des Muses, dont les personnages sont trois fois trop grands. Pour celui-ci, l'effet est tellement choquant qu'il est probable qu'on se décidera à lui donner une autre destination.

Voilà le résultat de l'habitude qu'ont beaucoup de peintres de nos jours de ne point exécuter sur place les décorations dont ils se chargent. Le palais de la Légion d'honneur pourra leur servir de leçon. M. Bin a été obligé de refaire entièrement un bon nombre des figures de son plafond sans réussir à le rendre assez fuyant; M. Th. Maillot a complétement manqué le sien, et M. Ehrmann, comme on voit, s'est trompé de proportions. Il n'y a rien à ajouter à ces trop concluants témoignages.

Terminons par un détail d'intérieur qui a son éloquence. Les souscriptions des légionnaires, qui ont permis de relever si rapidement le palais de ses ruines, ont produit 1,421,000 francs. Cette somme n'a pas suffi pour recomposer le mobilier. Aussi presque toutes les pièces de réception sont-elles encore vides. On voit seulement de ci de là quelques objets, comme les garnitures de cheminées données par M. Richard Wallace, le grand tapis de la Savonnerie qui est dans le salon du chancelier et dont l'histoire est curieuse. Les appartements privés du général Vinoy, très-élégamment décorés par M. Faustin Besson, sont seuls meublés.

V. CH.

MARTIN SCHÖNGAUER

ET L'ORIGINE DE LA GRAVURE

— SUITE —

Il me reste à dire un mot du rôle qu'on attribue à Schöngauer dans l'invention de la gravure au burin. Peu de questions d'art ont été controversées autant que celle-ci. Les Flandres, l'Allemagne, l'Italie se disputent l'honneur d'avoir donné naissance à cet art merveilleux de la gravure qui suivit de près l'invention de l'imprimerie, qui servit à répandre dans le monde intellectuel, à des milliers d'exemplaires, la reproduction des tableaux de maîtres, qui ajouta un fleuron de plus à cette couronne, si brillante déjà, des arts plastiques. L'amour-propre allemand a revendiqué pour son pays cette gloire que l'abbé florentin Zani prétendit avoir, définitivement et sans conteste, attachée au nom de son compatriote, l'orfévre-nielleur Tomaso Finiguerra.

Il est curieux d'étudier les pièces du procès. L'intérêt qui s'y attache est trop vif pour que je résiste au désir de les mettre sous les yeux de mes lecteurs.

Écoutons d'abord Passavant, l'auteur du *Peintre Graveur*[1]. Après avoir rappelé l'opinion fort accréditée et fort ancienne que Martin Schöngauer inventa l'art de la gravure au burin en 1442, que peut-être il le rapporta des Pays-Bas où l'on a conservé, dans l'ancienne collection des stathouders d'Amsterdam, de remarquables gravures de Van Eyck, il cite le passage suivant de Bernard Jobin, de Strasbourg, dont l'ouvrage : *Accurata effigies pontificum maximorum*, a été édité à Strasbourg en 1573 :

« George Vasari a attribué l'invention de la gravure à un Florentin, Maso Finiguerra, qui a vécu en 1470 (il aurait dû dire 1460), alors pourtant qu'il est plus que certain qu'un artiste de la haute Allemagne (*ein Hochdeutscher*), nommé Martin Schœn, a mis cet art pour la première fois en pratique et en renom, après avoir été stimulé vers l'exercice de cet art, en l'année 1430, par ses deux maîtres dont l'un s'appelait Luprecht Rüst. » (Voir FIORILLA, *Petits Écrits*, II, p. 329.)

Je dois dire que Passavant ne semble pas avoir une foi robuste dans les assertions de Jobin en matière d'histoire artistique, et que surtout il n'admet point que le *Formschneider* Luprecht Rüst ait été professeur de Schöngauer; mais il se borne à noter cette circonstance que déjà, à l'époque où vécut cet écrivain, s'était accréditée l'opinion que notre peintre avait inventé l'art de la gravure au burin; qu'à l'exemple de Wimpheling il désigne le maître sous le nom de *Martin Schœn* et non point *Schöngauer*, ce qui prouve qu'on le désignait tantôt sous l'un tantôt sous l'autre de ces noms.

1. *Beitræge zur Kenntnisz der alten Maler-Schulen Deutschlands*, J. D. PASSAVANT, *Kunstblatt*, n° 41, 20 août 1846.

L'Artiste (*Revue de Paris*), publié par M. Arsène Houssaye, contient dans son numéro du 20 juillet 1845 un article sur les *nielles* qui conteste cette invention à l'Allemagne et l'attribue à l'orfévre florentin Maso Finiguerra. « C'était, dit l'auteur de l'article, une tradition en Italie que, dix ans environ avant que les estampes de Schöngauer eussent vu le jour en Allemagne, l'art de l'*impression* avait pris naissance à Florence, dans l'atelier du plus célèbre orfévre de l'époque, Tomaso Finiguerra. » Cet orfévre était, à la fois, dessinateur, ciseleur et sculpteur, très-habile surtout dans l'art de nieller, c'est-à-dire de graver sur or et sur argent des dessins dans le creux desquels il infusait un émail noir qui faisait ressortir vivement le trait et lui donnait l'effet d'un dessin au crayon noir. Le hasard, ce complice ordinaire des inventeurs, favorisa la découverte de l'impression des nielles sur papier. La tradition veut que dans l'atelier de Finiguerra le hasard se soit présenté sous la forme d'une blanchisseuse qui déposa par mégarde un paquet de linge humide sur une planche fraîchement niellée dont l'empreinte se reproduisit sur le linge. L'artiste, frappé à la vue de cette empreinte, songea que le papier ferait le même effet, et l'impression de la gravure sur papier fut inventée. La légende, si elle n'est vraie, est au moins ingénieuse et nous la retrouvons, un peu autrement habillée, au berceau de la lithographie.

La preuve authentique manquait. C'est l'abbé Zani, conservateur du cabinet des estampes de Parme, qui s'est chargé de la fournir. Poussé par son désir d'élucider la question, il vint à Paris en 1797, visiter le cabinet des estampes et se fit représenter les portefeuilles les plus précieux de la collection. Ici, laissons parler *l'Artiste*, auquel j'emprunte ces détails : « Il y avait à peine quelques jours que Zani avait commencé ses recherches, lorsqu'au milieu d'une feuille sur laquelle étaient attachées douze ou quinze gravures fort anciennes, il en aperçoit une qui frappe particulièrement son œil exercé. Il croit la reconnaître et cependant jamais il n'a vu sa pareille; mais tout à coup un trait de mémoire vient l'éclairer. Ce n'est pas en estampe, ce n'est point sur le papier qu'il a vu cette Vierge agenouillée recevant une couronne, et ces figures de saints rangées symétriquement de chaque côté. C'est sur une plaque d'argent, sur une *Paix* [1] gravée et niellée par Tomaso Finiguerra pour l'église Saint-Jean-Baptiste de Florence. C'est dans cette église qu'il a vu, il y a quelques années, le type de cette gravure qu'il a maintenant sous les yeux. Voilà donc la preuve que Finiguerra a imprimé des estampes; voilà la tradition italienne justifiée : car, pour comble de bonheur, cette Paix de Finiguerra se trouve avoir une date certaine. Le registre des administrateurs de l'église de Saint-Jean-Baptiste atteste qu'elle fut terminée, livrée et payée 60 florins 6 livres et 1 denier, l'an 1452. La découverte de ce petit morceau de papier allait donc mettre à néant les prétentions de l'Allemagne. »

Suit une affirmation catégorique de l'auteur de l'article, ainsi formulée : « Toutes les incertitudes sont fixées, et c'est un fait officiel, depuis quelques années, aux yeux de tous les artistes et amateurs, que l'art de l'impression a pris naissance à Florence, l'an 1452, dans l'atelier de Tomaso Finiguerra [1]. »

Il n'est pas sans intérêt de mettre en regard de cette affirmation les données recueillies par Passavant dans son *Peintre Graveur*, et qui tendent à attribuer aux artistes allemands la priorité de l'impression des estampes gravées. Voici le résumé de son opinion :

« D'après Vasari, il se passa dix ans avant que Baccio Baldini, le plus ancien des graveurs au burin d'Italie, n'eût l'idée d'appliquer ce procédé à la multiplication des épreuves tirées d'une planche gravée. La plus ancienne épreuve datée que l'on connaisse de lui est de 1465 [2]. »

Mais le hasard a fait découvrir récemment une série d'estampes allemandes portant une date antérieure. Ainsi M. Renouvier, de Montpellier, possède dans sa collection une gravure portant le millésime de 1446, représentant la *Flagellation de Notre-Seigneur*. Elle fait partie d'une suite de sept estampes de la Passion exécutées par un maître de la Haute-Allemagne.

Dans la collection de M. T.-O. Weigel, à Leipzig, se trouve une estampe avec le millésime de 1451, signée P. et représentant la Vierge entourée de quatre chœurs d'anges.

La date de 1457 se trouve empreinte sur une gravure de la *Cène* faisant partie d'une série de 37 pièces de la Passion conservées au Musée britannique.

Dans la Bibliothèque de Dantzig se trouve une gravure allemande de 1458 représentant la *Décollation de sainte Catherine*.

Passavant multiplie les citations de ce genre et ajoute qu'il ne peut y avoir de doute qu'à côté de ces gravures il n'en existe beaucoup d'autres d'une date aussi reculée, mais dont il est impossible de fixer l'époque, dépourvues qu'elles sont de millésimes; qu'à ces dernières appartiennent notamment plusieurs gravures de Martin Schöngauer.

Ch. Goutzwiller.

(*A suivre.*)

---

1. On donne le nom de *Paix* à de petites plaques en métal qui sont en usage à la messe des grandes fêtes, pendant qu'on chante l'*Agnus Dei*. Leur nom vient de ce que, baisée d'abord par le célébrant, cette plaque est ensuite présentée à chacun des ecclésiastiques avec ces paroles : *Pax tecum*.

1. Une autre Paix attribuée à Finiguerra, et qui représente *l'Annonciation et l'Adoration des mages*, a été reproduite en *fac-simile* par la *Gazette des Beaux-Arts* (octobre 1865, page 341). C'est un spécimen fort curieux de la manière de l'orfévre florentin. Il appartenait à M. Émile Galichon et a été vendu, après son décès, à l'hôtel Drouot, au mois de mai 1875, pour la somme de 4,100 francs.

2. Passavant, *Le Peintre Graveur*, t. I, p. 197.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

L'ancien hôtel Matignon

Les travaux de percement des nouvelles voies, indispensables aux besoins actuels de la circulation, ont pour conséquence regrettable d'amener chaque jour la démolition de ces vastes hôtels, dont les anciens propriétaires avaient confié la construction et la décoration aux meilleurs artistes des deux derniers siècles. C'est ainsi que vient de disparaître une demeure historique qui méritait l'attention des curieux et sur laquelle nous donnerons quelques renseignements rétrospectifs.

Dans sa *Description de Paris*, Piganiol de La Force signale, à l'entrée de la rue Saint-Dominique, l'hôtel bâti par Charles de Matignon, chevalier de l'ordre du Saint-Esprit, mort en 1648, et occupé ensuite par ses descendants, Jean-Baptiste de Goyon, comte de Matignon, et par Thomas-Auguste de Goyon, marquis de Matignon. Le *Guide du Voyageur* par Thiery (1787) parle également du grand et du petit hôtel Matignon, situés l'un près de l'autre, en ajoutant que le grand venait d'être réparé nouvellement. C'est sans doute de cette restauration que dataient des boiseries de style Louis XVI, dont les mieux conservées garnissaient un salon du rez-de-chaussée, avant d'être acquises par le baron Adolphe de Rothschild.

Lorsque la famille de Matignon, par suite de son alliance avec les Grimaldi, eut hérité du duché de Valentinois et de la principauté de Monaco, elle fit construire dans la rue de Varennes une magnifique demeure plus en rapport avec sa nouvelle fortune. Cette nouvelle habitation, qui est l'une des plus somptueuses de Paris, appartient aujourd'hui à la famille de Galliera et est encore connue sous le nom d'hôtel Matignon. Le vieil hôtel de la rue Saint-Dominique fut alors abandonné et loué à divers particuliers. Lors de sa démolition, il avait perdu sa dénomination primitive pour prendre celle d'hôtel Le Camus.

On savait par les Mémoires de Guillet de Saint-Georges sur la vie et les ouvrages des membres de l'ancienne Académie de peinture et de sculpture, que Louis de Boulogne avait peint plusieurs plafonds chez le marquis de Matignon, au faubourg Saint-Germain, mais ces travaux semblaient complétement disparus, quand la pioche des démolisseurs est venue récemment nous révéler ce qui en subsistait, malgré les injures du temps. Sous de faux planchers construits pour réduire la hauteur des appartements, et sous une couche d'enduit grossier, on a retrouvé deux plafonds peints sur plâtre, dont l'exécution remonte à l'époque de la décoration primitive de l'hôtel.

La première de ces deux compositions est assez bien conservée, dans sa partie centrale, qui représente Apollon et les Muses. C'est une peinture claire et légère, en forme de voussure ovale, et qui rappelle la manière facile du maître. Des trophées et des groupes d'enfants remplissent tout le champ du plafond, autour du sujet central. Mais cette partie de la composition est dans un tel état de dégradation qu'il est impossible d'en essayer le transport.

Un second petit salon offre également des traces de peinture, mais elles sont recouvertes d'un enduit à l'huile qu'il serait impossible d'enlever, sans effacer en même temps l'œuvre du peintre. Le motif central, qui seul a pu être nettoyé partiellement, est d'une moindre importance que celui de la première pièce ; il représente un groupe d'enfants entrelacés inscrit dans une rosace circulaire.

La direction des travaux de Paris, informée de cette découverte, a pris les mesures nécessaires pour assurer, dans la limite du possible, la conservation de ces peintures, mais elle a dû se borner à faire déposer la composition centrale du premier salon, qui seule était dans un état permettant d'en opérer l'enlèvement. Cette voussure sera prochainement transportée à l'hôtel Carnavalet et mise en place avec d'autres spécimens de décorations peintes de la même époque, provenant de divers hôtels historiques de Paris.

Louis de Boulogne avait exécuté de nombreux travaux dans les édifices publics et dans les maisons particulières de la capitale, mais ces peintures ont péri pour la plupart, et l'on n'a conservé de lui que les trois tableaux ou MAIS de Notre-Dame, vendus en 1862 par le chapitre métropolitain et conservés depuis dans les magasins du musée du Louvre. Il est donc intéressant de pouvoir ajouter une nouvelle page à l'œuvre d'un maître parisien, né dans l'hôtel de ville de Paris même et envoyé à Rome aux frais de l'ancienne municipalité. Il faut ajouter que Louis de Boulogne, tant par ses ouvrages que par ceux de ses deux fils Louis et Bon de Boulogne, a exercé une influence très-marquée sur l'école française, pendant la durée du règne de Louis XVI.

A. DE CHAMPEAUX.

Le Musée de Lille

M. Louis Gonse écrit à la *Chronique des arts* que le Musée de peinture de cette ville a été entièrement remanié pour le classement et augmenté de quelques œuvres nouvelles assez importantes. D'abord est venue s'y joindre la collection de tableaux de M. Adolphe Leleux, qui, bien que fort mélangée d'ivraie, contient cependant quelques morceaux intéressants, notamment une grande et charmante esquisse de Greuze représentant *Psyché et l'Amour*, une étude peinte de Prud'hon, torse de femme nue d'un fini admirable, un Dirck Hals, un Jérôme Janssens, un Pieter de Hooch, un Van der Meer, celui qui peignait lisse, un Th. de Keyser, un Isaac Ostade (ce sont les attributions du catalogue). Puis quelques acquisitions nouvelles ont été faites qui méritent d'être signalées : trois tableaux de Goya, l'un très-petit représentant le *Garrot*, deux autres, beaucoup plus grands, sortes de *Caprices* inédits, intitulés *les Vieilles* et *les Jeunes*, — ils ne sont pas de sa meilleure façon ; une *Vierge à l'églantine*, joli panneau italien, acheté fort cher et qui a été bien à tort abrité sous le grand nom de Ghirlandajo, — il est florentin et des alentours de Lorenzo di Credi, qui n'a jamais eu aucun point de contact avec le robuste et austère Ghirlandajo ; — cinq petits portraits de la plus fine qualité, par Louis Boilly, dont quatre ont été donnés au Musée par Jules Boilly, le cinquième ayant été offert par M. Houdoy ; enfin quelques tableaux modernes dont le plus important sans contredit est le beau *Portrait de Mme Feydeau*, de M. Carolus Duran, celui-là même que M. Flameng a si bien gravé pour la *Gazette*. L'*Après-dinée à Ornans*, de Courbet, a été enlevée de la cymaise ; c'est peut-être un tort. Il faut dire cependant que ce curieux et célèbre tableau a tellement poussé au noir, par le travail des dessous, qu'il faut le considérer aujourd'hui comme à peu près anéanti.

ANDREA SOLARI

—

Il est assez difficile de se reconnaître dans la liste des peintres milanais de la Renaissance qui ont porté le nom d'Andrea. Celui qui nous occupe figure dans l'histoire de la peinture sous plusieurs désignations : Andrea Solari ou Solario, Andrea del Gobbo

LE SALON CARRÉ DU LOUVRE



LA VIERGE AU COUSSIN VERT

Peinture d'ANDREA SOLARI : d'après la gravure de MEULEMEESTER.

(le Bossu), et probablement il se confond avec un artiste dont les œuvres sont signées : *Andreas mediolanensis*, c'est-à-dire André de Milan.

Quoi qu'il en soit, Andrea Solari est né à Milan vers 1475, et il est mort après 1512. Il descendait d'une famille d'artistes célèbres : son père, Boniforte Solari, florissait au temps de François Sforza, père de Louis le Maure; il était, avec ses deux fils, Cristoforo et

Andrea, chargé des travaux du Dôme de Milan. A la mort de Boniforte, ses fils furent éliminés de la cathédrale par le nouvel architecte, Omodeo : ils ne purent se résigner à travailler en sous-ordre après avoir joué le premier rôle. Les deux frères allèrent s'établir à Venise : nous laissons Cristoforo pour ne nous occuper que d'Andrea, qui seul fait l'objet de cette notice.

Le 6 août 1507, Andrea Solari fut engagé à Milan pour le service du cardinal d'Amboise, aux appointements de 370 livres par an ou 200 écus soleil : en sus de ses gages, il lui était alloué 100 livres par an pour sa dépense et celle de son domestique avec la nourriture d'un cheval, — sommes considérables pour le temps, car elles représentent environ 12,600 francs de notre monnaie actuelle. — L'artiste milanais fut employé à la décoration du château de Gaillon. Il ne nous reste malheureusement rien de ses travaux qui ont été détruits avec le château, mais on a fort heureusement conservé quelques-unes des peintures qu'il exécuta pendant son séjour en France et parmi lesquelles il faut comprendre une tête de *Saint Jean-Baptiste* sur un plat, de la galerie Pourtalès, la *Salomé* de la galerie d'Orléans et aussi l'admirable *Vierge au coussin vert* qui figure avec tant d'honneur dans le salon carré du Louvre.

Dans ces trois ouvrages, l'influence de Léonard de Vinci est évidente ; comme le dit fort bien M. Charles Blanc, Léonard « est le premier qui soit entré aussi avant dans la vérité et dans les grâces de la nature en dessinant les enfants nus, avec toute la plénitude de leurs formes convexes, avec l'engorgement de leurs articulations, avec leurs bourrelets de chair et les plis tranchés que forment ces bourrelets. L'enfant de Solario est si finement dessiné et si conforme au goût du Vinci, qu'on le dirait emprunté de quelque dessin du grand maître. »

On sait par l'historien de Paris Félibien que ce chef-d'œuvre appartenait au couvent des Cordeliers de Blois, qui le cédèrent à Marie de Médicis ; il passa dans la collection du cardinal Mazarin, puis dans celle du duc de Mazarin, ensuite dans la galerie du prince de Carignan. A la vente des tableaux de ce prince, en 1742, la *Vierge* de Solario fut adjugée au prix de 240 livres et passa au Louvre dont, il y a tout lieu de l'espérer, elle ne sortira plus.

Le Louvre possède du même maître un *Portrait de Charles d'Amboise* et un *Crucifiement*, si tant est que la signature *Andreas mediolanensis* se rapporte à Solario.

Dans la galerie Brera, à Milan, et à la Chartreuse de Pavie, on voit deux autres tableaux religieux d'Andrea Solario, œuvres bien authentiques, mais d'un style tout différent de celui de *la Vierge au coussin vert*, et qui sont loin d'avoir la même valeur. Ces tableaux, comme *le Crucifiement* du Louvre, doivent être de la première manière du peintre, car ils ne reflètent rien de cette grâce divine de Léonard qui n'abandonna jamais les artistes du XVIe siècle qui en furent touchés. Quand le Vinci avait ensorcelé une âme de peintre, il n'était pas d'exorcisme : on restait en *possession* jusqu'à la fin de ses jours.

ALFRED DE LOSTALOT.

LES OBJETS D'ART

LES VARIATIONS DES PRIX EN FRANCE DEPUIS UN DEMI-SIÈCLE.

—

Le culte des belles faïences et des belles porcelaines anciennes est devenu de nos jours tout aussi ruineux que celui des beaux livres ou des belles gravures, et les fervents de l'art céramique ne sont pas moins autorisés que les bibliophiles à regretter le bon vieux temps. Mais entendons-nous. Le bon vieux temps pour eux n'est pas l'ancien régime, sous Louis XIV, sous Louis XV, sous Louis XVI, la poterie de luxe, indigène ou exotique, se payait fort cher, et sans avoir à relever ici des prix comparables à celui de ce *vase murrhin*, qui fut acquis par Néron moyennant 300 talents (1,476,000 fr.), s'il faut en croire Pline l'Ancien, on peut dire que les porcelaines orientales coûtent proportionnellement meilleur marché de nos jours qu'il y a cent ou deux cents ans. Il était de mode alors, parmi les gens du bel air, de se faire faire en Chine des services de table portant, au milieu d'un décor allemand, des armoiries françaises dont le dessin avait été envoyé tout exprès d'un bout du monde à l'autre. C'étaient là de très-onéreuses fantaisies, le double voyage de ces fragiles commandes constituant, à lui seul, une grosse dépense. Aussi la faïence partageait-elle avec la porcelaine asiatique l'honneur de figurer sur les tables les plus aristocratiques. Aujourd'hui, la vieille faïence se paie souvent plus cher que la porcelaine de Chine, même ancienne. Il n'en allait pas tout à fait ainsi au siècle dernier. On en jugera par les extraits suivants de deux prix courants que nous trouvons, l'un dans l'*Histoire de la faïence de Rouen*, par André Pottier, l'autre dans l'*Histoire de la porcelaine* par Jacquemart :

Prix courant des marchandises des manufactures en faïence de Rouen (1792).

	La douzaine. 1er choix.	2e choix.
Assiettes blanches ou peintes en commun. Liv.	9	8
Assiettes en broderie.	10	9
Saladiers, plats à barbe, pots à l'eau, brocs et toute la broderie, ainsi que les salières.	12	11
Cuvettes	13	12
Fontaines, soupières.	15	13
Vases, seaux à laver bleus et blancs.	22	20

Prix courant des porcelaines de Chine importées en 1760 par la Compagnie asiatique danoise.

		La pièce. f. c.		f. c.
10,448	assiettes à soupe.	3 15	à	4 »
29,289	assiettes plates	2 90		3 15
149,337	tasses à café.	2 »		7 »
307,318	tasses à thé	1 50		6 »
5,602	jattes avec soucoupes.	4 60		7 »
37,387	jattes sans soucoupes.	1 75		3 »
3,928	pots à thé.	2 30		9 20
2,813	grandes jattes à punch	51 »		56 »
117	crachoirs	4 60		7 »

Les nombres indiqués dans cette espèce d'inventaire estimatif prouvent assez qu'il s'agit de qualités ordinaires pour lesquelles, actuellement encore, malgré la dépréciation des métaux monétaires, les prix que nous venons de transcrire ne sont guère dépassés.

Nous avions donc raison de dire que le bon temps pour les chercheurs n'était pas le siècle de Louis XIV, de Louis XV ou de Louis XVI. C'était la fin du siècle dernier et le commencement de celui-ci. Tel était alors le discrédit des porcelaines de la Chine et du Japon, que beaucoup de ceux qui en avaient dans leurs armoires s'estimaient heureux qu'on leur en proposât l'échange contre de la porcelaine blanche. Et cela, souvent, sans distinction entre les articles de qualités communes, comme ceux dont nous parlions tout à l'heure, et les merveilles de l'ancien art oriental que les collectionneurs couvrent maintenant de billets de banque. N'a-t-on pas vu récemment adjuger à l'hôtel Drouot une assiette, une simple assiette, 700 francs? Dans une vente qui a eu lieu à Liverpool, il y a quelques mois, huit vases de Satsuma ont été payés : l'un 10,400 francs, deux autres 7,800, et ainsi de suite. Il y a plusieurs années déjà qu'à Paris une paire de potiches craquelées a trouvé preneur au prix respectable de 65,000 francs.

Les belles porcelaines d'Europe ont subi les mêmes vicissitudes. Les prix suivants que nous détachons du tarif de la manufacture bavaroise de Frankenthal (1760), auraient paru fort élevés cinquante ans plus tard :

Assiettes peintes à fleurs, le bord en osier doré	6 liv.	10 sols	pièce.
Assiettes peintes à fleurs, le bord brun	4	— 7	—
Assiettes peintes en paysages avec rocailles, bord doré	8	— 15	—
Chandelier peinture naturelle, bord doré	17	— 10	—
Écritoires peintes à ornements dorés	33	— »	—
Pommes de cannes peintes . . .	8	— 10	—

Desserts suivant la peinture et le nombre des pièces, de 2,000 livres jusqu'à 6,000 livres et plus.

Services à thé et café, selon la peinture et forme, de 80 livres jusqu'à 1,000 livres et plus.

Pluton au char avec huit chevaux (53 centimètres de long), 6,550 livres.

A la même époque (1763), on évalue à 12,000 liv. sterling (30,000 fr.), un service de Chelsea offert au duc de Mecklembourg par le roi d'Angleterre. Quant au fameux service orné d'imitations de camées antiques que l'impératrice de Russie avait commandé à la manufacture royale de France (1754), le prix en fut fixé à 360,000 livres, et le ministre Bertin prit la peine d'expliquer lui-même à la czarine que ce chiffre n'avait rien d'excessif pour une œuvre unique à laquelle avaient dû travailler de concert toutes les illustrations de la céramique française. La valeur actuelle d'un pareil trésor est incalculable, car la belle porcelaine de Sèvres n'a plus de prix. Les Anglais surtout en sont fous. Il n'y a pas longtemps qu'à Londres (vente Thomas Winter) le comte de Dudley a payé 7,500 guinées (195,000 fr.) une paire de vases de dix-huit pouces de haut. Trois autres furent acquis, le même jour, par le duc de Portland, moyennant 5,000 guinées (130,000 fr.) Un service de dessert était monté à 4,500 guinées (117,000 fr.). C'est à cette vente mémorable qu'un spectateur maladroit, qui venait de renverser et de casser un tout petit vase de Sèvres, apprit avec stupeur que la paire venait d'être adjugée moyennant 1,800 guinées (48,000 francs).

Quand on voit mettre de pareils prix à des objets dont la substance est sans valeur et dont la fragilité est telle que le moindre choc peut les anéantir, on doit s'attendre à tout, en fait d'enchères, lorsqu'il s'agira de ces merveilles de l'ancienne orfévrerie dont le mérite artistique est à l'épreuve de toute comparaison et dont la matière première se compose de métaux précieux et de pierres précieuses. On pourrait croire, il est vrai, que la rareté est ici moindre qu'ailleurs parce que la solidité est plus grande.

L'or, l'argent, le diamant, le rubis, l'émeraude ne se brisent pas comme une porcelaine et ne se déchirent pas comme une estampe ou un livre. Mais si la nature des ouvrages sortis de la main du joaillier les protége assez efficacement contre les causes accidentelles de destruction, elle ne les met pas à l'abri des coups du vandalisme, et elle les expose, en outre, au danger de se voir détruire par cupidité. C'est ainsi qu'ont péri la plupart des trésors que la piété ou le faste de nos pères accumulait jadis dans les églises et dans les châteaux.

Les guerres de religion avaient déjà, au XVIe siècle, porté un coup funeste à l'orfévrerie sacrée, la plupart des grandes villes du centre de la France étant tombées à cette époque au pouvoir des iconoclastes huguenots, et l'on ne saurait dire combien d'admirables choses furent alors sacrifiées. Le travail de plusieurs siècles fut perdu. Des saint Éloi et des Wolvinius, des Théophile et des Bonnard, des Hans Crest et des Jean de Clichy, des Josse Cunin et des Papillon, il ne reste pour ainsi dire que le nom. De Benvenuto Cellini lui-même, malgré sa gloire et sa fécondité, on n'a presque rien d'authentique : le cabinet des médailles de la Bibliothèque nationale conserve un camée antique monté par lui; le musée de Vienne possède, venant de la collection d'Ambras, la fameuse salière d'or que Charles IX avait donnée à l'empereur Maximilien, et que l'artiste florentin considérait comme ce qu'il avait fait de mieux. C'est juste de quoi faire regretter plus vivement la perte de tant d'autres compositions exquises.

Heureux encore si les élèves et les successeurs de Benvenuto avaient été épargnés! Mais chaque siècle a eu ses hécatombes. Louis XIV qui, au début de son règne, s'était passionné pour l'orfévrerie et la bijouterie, envoya lui-même à la Monnaie, en 1688, les chefs-d'œuvre de ses joailliers favoris, les deux Courtois, Labarre, Ballin, Desfontaines, Roussel, Pierre Germain... Il fallait tenir tête à la ligue d'Augsbourg et les ressources pécuniaires man-

quaient. Les grands seigneurs imitèrent naturellement l'exemple du roi. Ce sont là de patriotiques sacrifices, mais de bien mauvaises spéculations. Autant vaudrait parfois gratter un tableau de maître pour en vendre la toile. La relation de la fête de Versailles de 1668 nous donne un aperçu de ce qu'était alors le mobilier de la Couronne. On y voit pulluler les *nefs d'or*, les vaisselles de vermeil, les vases, les bassins, les guéridons, les cassolettes, les girandoles d'argent massif. Une seule cuvette d'argent pesait mille marcs. L'ensemble de cette argenterie ciselée et modelée représentait plus de cent mille marcs de métal. Le roi en tira trois millions. Elle en avait coûté dix et elle en vaudrait peut-être cent aujourd'hui.

Avec la paix, revint le goût des belles choses. Thomas Germain combla les vides faits dans l'œuvre de son père. Charles Roettiers cisela les miroirs d'or que Louis XV offrait tantôt à la reine et tantôt aux favorites. La du Barry avait tenu à en avoir un de tout point pareil à celui de Marie Leczinska. Mme de Pompadour, dans le curieux tableau de ses recettes et de ses dépenses qu'a publié la *Revue de l'instruction publique*, note les articles suivants : « J'avais en vaisselle d'argent pour 537,000 livres, plus en vaisselle d'or et colifichets 150,000 livres. Ma cassette, contenant 96 boîtes d'or, évaluées l'une dans l'autre à 3,000 livres, 294,000. Une autre cassette contenant tous mes diamants, 1,783,000. Médailles, 400,000. » On voit que la mode des bois dorés, des meubles incrustés, des pâtes tendres, etc... n'excluait pas au si cle dernier le goût des ouvrages d'or et d'argent. Seulement les orfévres, qui, sous Louis XIV, *faisaient grand*, s'étaient mis à *faire petit*. A ces lourdes pièces de métal massif dont Louis XIV avait rempli Versailles on préférait désormais les moindres bagatelles, bonbonnières, tabatières, boîtes à portraits, châtelaines, cassolettes, boucles, pourvu que la perfection des formes et le fini du travail en fissent de véritables bijoux. Ce fut le coup de grâce pour l'art plus mâle des siècles antérieurs. Ceux des ouvrages des joailliers du moyen âge ou de la Renaissance qui subsistaient encore devinrent l'objet d'un tel dédain que les églises elles-mêmes envoyaient pêle-mêle à la fonte châsses, reliquaires et meubles d'autel. On a pu dire avec quelque raison que le gouvernement révolutionnaire de 1793, dans la guerre barbare qu'il a livrée aux vieux monuments de l'orfévrerie française, n'a fait que suivre les leçons et l'exemple que la France de Louis XV et de Louis XVI lui avait donnés.

CABINET DE M. THIERS.



FIGURINE CHINOISE EN PIERRE DE LARD.

De là une croissante disette et une excessive cherté. Même à l'hôtel Drouot, que traversent annuellement tant de riches mobiliers et tant de magnifiques collections, la belle orfévrerie ancienne est beaucoup plus demandée qu'offerte. Presque toute l'argenterie qui s'y vend est ou toute neuve ou très-commune et ne dépasse guère 200 fr. le kilogramme. Mais, pour les pièces un peu exceptionnelles, ce minimum est souvent quintuplé, décuplé et au delà. Nous y avons vu pousser jusqu'à 107,000 fr. un service de table Louis XV qui ne pesait que 20 kilogrammes. Il est vrai que le style et l'exécution en étaient incomparables. La perfection dans toutes les branches de l'art est si rare qu'on ne la paie jamais trop cher. On n'a pas oublié cette magnifique coupe de jaspe et d'or émaillé, signée Morel et représentant *Andromède et Persée*, qui à l'Exposition universelle de 1855, valut à son auteur, aux applaudissements même de ses rivaux, la grande médaille d'honneur et la croix. La matière première de ce merveilleux travail représentait à peine 15,000 fr.

M. Henri Hope, de Londres, l'avait acquis au prix de 85,000 fr. Elle a été récemment revendue 250,000 fr. par le duc de Newcastle, gendre de M. Hope; et les circonstances particulières de cette vente permettent de croire qu'on aurait pu en tirer davantage.

Les pierres précieuses et les diamants qui forment, avec l'or et l'argent, les matériaux ordinaires de la bijouterie de luxe, sont bien, eux aussi, de véritables objets d'art. Seulement l'artiste, ici, c'est la nature, dont les chimistes et les physiciens n'ont pas encore réussi, malgré tous leurs efforts, à surprendre le secret.

A. DE FOVILLE.
(*Économiste français.*)

(*A suivre.*)

DE NAPLES A ROME

— SUITE —

Les ruines qui, du côté du couchant, dominent le Forum et bordent la voie Sacrée du côté du Capitole et du Forum, sont les restes de palais et d'édifices que les empereurs avaient élevés sur le Palatin, depuis Auguste jusqu'à Alexandre Sévère. Avant eux, de grands personnages y avaient leurs demeures : Quintus Catulus, le vainqueur des Cimbres avec Marius; Cicéron et son rival Hortensius; son ennemi le tribun Clodius, et Catilina lui-même. L'orateur Lucius Crassus était aussi le propriétaire d'une maison dont l'atrium était orné de douze colonnes de

marbre grec, le premier marbre qui parut à Rome, ce qui fit que l'austère Marcus Brutus, l'un des assassins de César, surnomma Crassus *Vénus palatine.*

Le mont Palatin, nous l'avons dit, avait été le berceau de Rome, et ses rois y avaient tous résidé. Même après les transformations qu'il a dû subir pendant la République et sous le règne des empereurs de différentes races, il avait conservé les vestiges de l'ancienne religion et des vieilles traditions païennes. La cabane du berger Faustulus, où furent élevés les nourrissons de la louve, existait encore après Constantin. On y vénéra longtemps le temple de la Victoire, bâti par Évandre; le Lupercal, consacré au dieu Pan, et l'autel d'Hercule élevé près du sillon tracé par Romulus pour déterminer l'enceinte de la ville. Aussi Auguste voulut-il avoir sa résidence sur le mont Sacré. Il se contenta d'abord de la maison d'Hortensius, bâtie en pierre et dépourvue de luxe; puis, parvenu au faîte de la puissance, il s'y construisit un palais somptueux, entouré de temples et de bibliothèques. Ses successeurs, Tibère, Caligula, Domitien et Septime Sévère surtout, y élevèrent de magnifiques constructions. Héliogabale et Alexandre Sévère furent les derniers empereurs qui bâtirent au Palatin. Dans la suite, on ne fit plus guère que des restaurations. Quand les empereurs d'Occident abandonnèrent Rome, l'enceinte impériale, bien en-



FAC-SIMILE D'UN DESSIN DE LÉONARD DE VINCI (CABINET DE M. THIERS).
(Voir le n° 73 des *Beaux-Arts.*)

tendu, perdit tout son prestige. Il ne paraît pas toutefois qu'après les invasions barbares le Palatin ait beaucoup souffert dans ses constructions. S'il fut dépouillé de ses richesses, il put encore servir de résidence à Odoacre, à Théodoric et à Héraclius. Un précieux document, découvert par l'archéologue de Rossi, nous informe que les empereurs de Byzance envoyaient à Rome des personnages qui les représentaient et qui logeaient au Palatin, vers le commencement du IVe siècle. Au Xe, l'un des principaux édifices de cette colline appartenait aux moines de Saint-André et de Saint-Grégoire, dont le couvent et l'église existent encore au pied du mont. Au XIIe siècle, les chefs des différentes factions qui divisaient et déchiraient Rome fortifiaient leurs demeures. Une partie du Palatin, occupée par la famille des Cencio Frangipani, devint une citadelle. Ici commence la véritable destruction des édifices impériaux et des temples voués aux plus anciennes divinités. Peu à peu ces édifices, envahis par les plus forts ou les plus heureux parmi les combattants, devinrent des caves, des magasins, des greniers; les jardins furent livrés aux ronces, aux figuiers sauvages et autres arbrisseaux pariétaires.

Plus tard, et quand Rome put jouir d'une paix et d'une prospérité relatives, les villas, les monastères s'emparèrent de l'enceinte impériale. Les voûtes des palais et des temples servirent de fondations à de nouvelles constructions telles que le casino Farnèse, la villa Mills, deux couvents et des bâtiments d'exploitation. Il y a vingt ans, du côté du Forum et de la voie Sacrée on n'apercevait que le portail donnant accès aux jardins Farnèse et la cime des lauriers qui bordaient le mur de clôture. A droite et à gauche, les restes du palais de Caligula servaient de celliers et de magasins à paille. La face qui regarde le Cœlius était masquée par des vignes et des jardins, et par les bâtiments du couvent de Saint-Bonaventure. Au nord, vers le Capitole, d'immenses greniers de construction moderne en obstruaient l'approche; à l'ouest seulement, il était permis de juger de l'aspect grandiose que pouvait

avoir eu cette immense façade soutenant les terrasses et les *loggie* qui dominaient la vallée où le Grand Cirque développait son arène. De là, les empereurs et leur cour jouissaient du spectacle des jeux de l'Hippodrome et des 385,000 spectateurs qui se pressaient sur les gradins. Aujourd'hui, à la suite des fouilles pratiquées tant par le gouvernement papal que par les soins de M. Rosa, chargé de diriger les travaux entrepris dans les jardins Farnèse achetés par Napoléon III, — travaux poursuivis depuis 1870 par l'administration du roi Victor-Emmanuel, — on commence à tenir le fil du labyrinthe et à se reconnaître dans ce dédale de ruines accumulées par les siècles. Les restes du palais de Caligula, l'un des plus considérables du Palatin, furent mis au jour. MM. Visconti et Lanciani affirment avoir reconnu dans une longue galerie voûtée, située au midi des constructions de Caligula, le *Cryptoporticus*, lieu où fut assassiné ce fou furieux. Ils ont retrouvé là, sans aucun doute, la *crypta* du récit de Suétone et le corridor « tranquille et obscur » de l'historien Josèphe. « La chose est graphiquement claire, » ajoutent-ils.

Il est certain qu'à l'aspect de ces ruines l'imagination s'exalte, et qu'on rêve de cette tragédie. De la demeure resplendissante de l'empereur comédien il ne reste plus que l'aspect sinistre et lugubre. Il semble que l'on distingue encore des taches de sang sur le pavé de mosaïque, seul reste d'ornement de cette partie du palais. Cet édifice occupait à lui seul près du sixième du périmètre du mont, dans l'angle nord-est, regardant le Vélabre et le Forum. Du temple de Castor et Pollux, le troisième successeur de Jules César avait fait le vestibule de sa demeure; en outre, il avait construit un pont qui des galeries supérieures rejoignait le mont Capitolin, en passant par-dessus la basilique Julia. C'est de là que, déguisé en femme, il jetait de l'argent au peuple, nous dit encore Suétone.

Domitien renchérit sur le luxe de ses prédécesseurs. Plutarque et le poëte Stace ont célébré la magnificence du fils de Vespasien. Les constructions qu'il fit élever sur la colline impériale étaient situées presque au centre de la *Roma quadrata*. Une partie est encore enclavée du côté du sud, dans le couvent des Visitandines. A l'époque où le palais de Domitien fut construit, près d'un siècle et demi après Marcus Brutus, on ne songeait plus à faire scandale de l'emploi des marbres. Domitien les prodigua dans toutes les parties de sa demeure; il en avait fait venir d'Orient, et des plus précieux. Les ruines du Palatin n'ont conservé que bien peu de ces richesses, mais nous pouvons en avoir une idée par l'ouvrage que Bianchini publia dans la première moitié du siècle dernier, et qui, d'après les fouilles exécutées vers 1720 par ordre de Clément XI, décrit le somptueux palais de Domitien, et, de plus, en donne de belles reproductions. Depuis ce temps, ces précieux débris ont été dispersés, comme tous les autres restes de sculpture antique rassemblés par les Farnèse; il faut aller les chercher dans différents palais de Rome ou dans des villas qui ont appartenu à cette famille. D'autres ont été transportés à Naples, lorsque les jardins et le casino du Palatin passèrent à Élisabeth Farnèse, reine d'Espagne.

L'angle méridional, du côté du Grand Cirque et du Cœlius, est occupé par les restes des vastes constructions de Septime Sévère qui, à l'exemple d'Auguste voulut avoir sa « loge » ou *pulvinar*, donnant sur le cirque. Ces portiques à double ordre d'architecture dominant cette immense arène, revêtus des marbres les plus rares, protégés par de riches tentes et par des courtines de soie couleur de pourpre, peuplés de personnages revêtus de brillants costumes ou d'armes étincelantes, devaient être d'un grand effet quand des milliers de spectateurs faisaient retentir l'air de leurs acclamations. Une partie des édifices qu'avait fait bâtir Septime Sévère, le *Septizonium* entre autres, monument qui par sa forme et sa décoration symbolisait, dit-on, les sept zones ou atmosphères du ciel, et dont on peut avoir une idée par la disposition architecturale de la tour de Pise, fut démoli par Sixte-Quint. Les plaintes des savants et des artistes au temps des papes issus des familles de La Rovère et Médicis, le rapport que le peintre Urbin lui-même fit pour Léon X, à propos des fours à chaux établis en permanence dans le Forum, et qui dévoraient à l'envi les plus précieux débris de sculpture antique, n'empêchèrent pas les successeurs de ces pontifes d'être les plus implacables destructeurs des monuments de l'ancienne Rome. La basilique de Constantin, les Thermes de Dioclétien et de Caracalla, le Colisée et beaucoup d'autres édifices furent les carrières où venaient puiser les architectes de ces nouveaux Barbares. On connaît le dicton romain :

Quod non Barbari fecere
Barberini fecerunt.

Urbain VIII en effet, qui régna près de vingt ans et qui fut un des papes bâtisseurs, satisfit largement toutes ses fantaisies, en taillant, selon le goût du siècle, les matériaux que lui avaient laissés les incendies, les pillages unis aux ravages du temps.

Nous passerons rapidement sur le *stadium* de la maison impériale, arène relativement petite, qui servait pour les courses à pied et à d'autres exercices gymnastiques, et qu'une trentaine d'ouvriers achèvent de déblayer aujourd'hui; et nous arriverons à l'une des ruines les plus intéressantes du palais, la plus respectée, on ne sait par quel hasard ou par quel miracle, et qui représente, au milieu de Rome, une *isola* de Pompéi, et des mieux conservées, — je l'ai gardée pour la fin. Cette habitation, placée à l'extrémité du palais de Caligula, vers l'ouest, a été donnée par les archéologues à différents personnages. Elle paraît remonter, d'après l'appareil de sa construction, aux derniers temps de la République, puis avoir été restaurée sous les empereurs. MM. Visconti et Lanciani nous disent qu'elle a appartenu à Germanicus, puis à Livie, femme d'Auguste; d'autres à Julie, fille de Titus. Quoi qu'il en

soit, c'est la demeure du Palatin où se sont retrouvés les plus beaux vestiges de la peinture décorative. Trois de ses salles, situées au fond de l'atrium, abritent les originaux des tableaux dont nous avons les copies dans le vestibule de l'École des beaux-arts à Paris : *Polyphème et Galatée*, un intérieur d'appartement; l'angle d'une rue de ville avec personnages; et un sujet tiré de la fable : *Io, Mercure et Jupiter*. D'autres chambres sont ornées de paysages, de marines, d'animaux, de différents attributs entourés de fleurs et de fruits. Ces décorations sont très-habilement et très-lestement exécutées. Les toits de cette charmante maison ont été exactement rétablis, et les soins les plus minutieux sont apportés à la conservation des peintures.

Je n'ai rien à vous dire de l'habitation d'Auguste, encore enfouie sous les bâtiments et les jardins de la villa Mills, devenus couvent des Visitandines. Le plan qu'en ont donné MM. Visconti et Lanciani est dû aux fouilles opérées en 1775 par un savant français, Rancoureuil, qui en découvrit les restes dans les jardins Spada, devenus plus tard la villa Mills, puis le monastère en question. De la terrasse de la villa on avait autrefois la jouissance d'une des plus belles vues de Rome. L'Aventin, la vallée de la porte Capène, le Colisée couronné par les monts Albins; vers l'est, les montagnes de Tivoli et de Palestrina; au midi, les murs antiques crénelés par le moyen âge, la pyramide de Cestius, la grande basilique de Saint-Paul, et toute la vallée inférieure du Tibre jusqu'à la mer. C'est de la loge de Septime Sévère qu'on peut encore aujourd'hui contempler ce magnifique spectacle. Il n'est plus « égayé » comme autrefois par les jeux de l'Hippodrome et les combats de gladiateurs ou de bêtes féroces; mais, en revanche, vers la tombée du jour, quand le soleil s'est lassé d'embraser la vallée, on voit sur l'emplacement de l'ancienne arène de longues files de laboureurs, armés de gigantesques bêches, soulever ensemble et en cadence de lourdes mottes d'une terre noire et grasse, et les retourner dans le sillon. Ils préparent un des jardins maraîchers de Rome.

Voici une lettre bien longue, et vous songez peut-être avec effroi que je vais vous décrire ainsi toutes les antiquités de Rome. Soyez tranquille. J'ai voulu vous donner une idée des fouilles du Palatin, parce qu'elles sont récentes d'abord, puis parce qu'elles nous présentent, au milieu de toutes les découvertes qu'on fait chaque jour dans la Ville éternelle, un intérêt d'ensemble et d'unité qu'on trouve rarement ailleurs.

Nous rentrerons donc dans la ville moderne. Là nous trouverons un peu d'ombre et de fraîcheur. Ce n'est pas sur la *Roma quadrata*, exposée à toute l'ardeur d'Apollon courroucé (on y a renversé son temple), que nous trouverons un abri contre une température de 38 degrés, à moins que nous ne consentions à nous réfugier dans les cryptes de Caligula; mais alors il y fait trop frais, et la fièvre, la redoutable fièvre d'été, est là qui nous guette et nous surprend.

ADOLPHE VIOLLET-LE-DUC.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

Exposition universelle de 1878.

L'exposition spéciale de l'Algérie aura lieu au Trocadéro dans un palais mauresque dont la construction est poussée avec activité.

Afin d'éviter de tomber dans les excès de fantaisie auxquels on se laisse trop facilement entraîner en France lorsqu'il s'agit de constructions orientales, on a décidé, en principe, que les dispositions architectoniques et l'ornementation du palais algérien seraient, autant que possible, la reproduction exacte des types de ce que l'art mauresque nous a laissé de plus remarquable en Algérie.

Le palais affecte la disposition générale d'un caravansérail rectangulaire de 35 mètres de largeur sur 55 mètres de profondeur. La porte d'entrée de la façade principale, du côté de la Seine, est la reproduction exacte de la belle porte de la célèbre mosquée de Sidi-bou Médine, à Tlemcen. Quatre tours, percées de fenêtres mauresques encadrées de faïences, décorées d'arcatures et couronnées de créneaux, forment les quatre angles du palais. La tour placée à l'orient, à droite de la façade, a la forme d'un minaret de 28 mètres de hauteur.

Pour l'ornementation des faces de ce minaret, qui sera caractéristique, l'architecte s'est inspiré des motifs si remarquables qui décorent la grande tour en ruines de l'ancienne mosquée du camp de Mansourah, laquelle date du XIIIe siècle. Les deux façades latérales sont percées chacune d'une porte dont la disposition se rapproche de celle de la Medersa de Tlemcen, ouvrage de la même époque. La façade postérieure, traitée très-simplement, présente au milieu un marabout ou *koubba* arabe qui correspond au petit salon d'honneur établi dans la galerie du fond.

De chaque côté de la grande porte d'entrée, sur la façade principale, sont deux annexes affectant la forme de deux élégants marabouts percés chacun d'une fenêtre mauresque double.

A l'intérieur, le caravansérail se compose essentiellement des quatre grandes galeries destinées à l'exposition des produits. Ces galeries, qui ont 7 mètres de largeur sur 6 mètres de hauteur sous plafond, s'ouvrent sur un péristyle mauresque à colonnes torses, encadrant un jardin de 350 mètres qui sera orné de plantes algériennes et d'une fontaine de style oriental. La surface totale occupée par les galeries et le péristyle est de 1,200 mètres, sur laquelle une superficie horizontale d'environ 500 mètres sera exclusivement réservée aux vitrines et aux produits exposés.

Parmi les curiosités artistiques qui figureront à l'Exposition universelle de Paris, il faut citer le buste colossal de l'impératrice Élisabeth d'Autriche.

Ce buste, qui orne aujourd'hui le Prater, à Vienne, va être démonté pièce à pièce et transporté au Champ-de-Mars.

Nous espérons que l'art viennois sera représenté à l'Exposition par d'autres œuvres d'un mérite plus réel.

Prix de Sèvres.

La commission de la manufacture nationale de Sèvres a rendu son jugement du prix de Sèvres, à l'École des beaux-arts.

Le prix a été décerné à M. Claude, élève de M. Galland,

et fils de M. Maxime Claude, le peintre bien connu des élégances anglaises.

La commission a choisi pour sujet du concours de 1878 des objets d'art en porcelaine, destinés à être donnés en prix à l'Exposition universelle; le programme du concours sera prochainement publié.

Les portraits historiques français.

La commission de l'inventaire général des richesses d'art de la France chargée de l'organisation de la galerie des portraits historiques français à l'Exposition universelle de 1878, sera reconnaissante de toute indication de nature à l'éclairer sur l'existence de portraits nationaux dans les collections particulières de France ou de l'étranger.

Académie des beaux-arts.

La séance publique annuelle de l'Académie des beaux-arts a eu lieu le samedi 20 octobre, sous la présidence de M. François.

Voici quel était le programme de la séance :

1° Exécution d'une ouverture intitulée : *les Bacchantes*, composée par M. Salvayre, pensionnaire de l'Académie de France à Rome, élève de MM. Ambroise Thomas et François Bazin;

2° Discours du président et proclamation des prix décernés en vertu de diverses fondations;

3° Distribution des grands prix de peinture, de sculpture, d'architecture et de composition musicale;

4° Notice sur la vie et les ouvrages de Perraud, par M. le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel;

5° Exécution de la scène lyrique qui a remporté le second grand prix de composition musicale, et dont l'auteur est M. Blanc (Claude), né à Lyon (Rhône), le 20 mars 1854, élève de M. François Bazin.

L'École des beaux-arts.

A l'École des beaux-arts, le chiffre des élèves de l'année scolaire 1877-1878 se compose comme suit :

Architecture : 1re classe, 185 élèves. — 2e classe, 389. — Peinture, 210 élèves. — Sculpture, 108 élèves.

Tapisseries du garde-meuble.

Une exposition de peintures exécutées par M. Ed. Guichard ou sous sa direction, d'après les tapisseries du Garde-Meuble national, a lieu en ce moment dans les salons de MM. Mazaroz-Ribalier, boulevard Richard-Lenoir, 94. Elle est ouverte tous les jours, de 1 heure à 5 heures, et comprend :

1° Un choix des plus beaux motifs décoratifs, d'après les tapisseries appartenant à l'État, avec restitution de la coloration et du dessin primitifs;

2° Les dessins originaux servant à la publication des tissus anciens, reconstitués à l'aide du costume, des miniatures et des documents inédits;

3° L'exécution, en héliogravure, et en chromogravure, d'une grande partie des dessins et peintures exposés.

Les ornements de l'Opéra.

La collection très-considérable des modèles en plâtre qui ont servi pour l'exécution des ornements en pierre et en bronze du nouvel Opéra va être répartie par les soins de la direction des beaux-arts entre les principales écoles des beaux-arts et de dessin de Paris et de la province. Ces modèles appartenaient au ministère des travaux publics, et c'est sur la demande de M. le directeur des beaux-arts que ce département, avec l'assentiment de M. Garnier, l'architecte du nouvel Opéra, en a fait l'abandon en faveur de l'enseignement.

Distribution de prix.

Dernièrement a eu lieu, dans le grand amphithéâtre du Conservatoire des arts et métiers, la distribution des prix aux élèves de l'École municipale de dessin et de sculpture du IIIe arrondissement.

La séance était présidée par M. Paillard, maire, qui a prononcé une courte allocution.

Les premiers prix ont été remportés par les élèves : Clerget, Bonneau et Varot (pour le dessin), Lesueur, Erdemann et Deschamps (pour la sculpture).

L'aiguille de Cléopâtre.

L'obélisque, parti d'Alexandrie pour l'Angleterre et remorqué par l'*Olga*, bâtiment marchand à vapeur, est arrivé dimanche dernier à Gibraltar en bon état. En quittant Alexandrie il se dirigeait en ligne droite vers Gibraltar, mais le temps étant devenu très-mauvais et le baromètre baissant toujours, le capitaine jugea prudent de faire relâche à Alger pour prendre du charbon. On peut espérer que l'*Olga*, traînant à la remorque le *Cleopatra* qui renferme l'obélisque, arrivera à Falmouth vers le 18 de ce mois. L'*Olga* y laissera le *Cleopatra* et fera route vers Liverpool. Une fois en sûreté dans les eaux anglaises, il n'y aura plus à se presser pour le surplus du voyage, et ce n'est qu'au commencement de novembre que l'obélisque entrera dans la Tamise.

Un dessin de Michel-Ange.

Un professeur de Vienne, M. Moritz Thausing, vient d'avoir la bonne fortune, dit *l'Academy*, d'acquérir, pour la collection Albertine, un dessin qui a, dans l'histoire de l'art, une importance de premier ordre, quoique ni son aspect, ni ses dimensions n'en révèlent au premier abord la valeur. Ce n'est rien moins que l'esquisse de Michel-Ange pour son dessin de concours des *Soldats surpris au bain*. La composition est légèrement dessinée à la plume sur une petite feuille qui contient une ou deux autres esquisses; les sujets de celles-ci sont indiqués en quelques mots de la main même de Michel-Ange, et la feuille entière est d'une incontestable authenticité.

Nécrologie.

On annonce la mort, à Genève, d'un graveur en médailles, auteur d'œuvres remarquables, M. Bovy, le doyen des artistes de ce genre probablement, car il venait d'entrer dans sa quatre-vingt-quatrième année.

Il était élève de Pradier le graveur, frère aîné du célèbre statuaire.

Parmi les médailles de Bovy qui figurent dans le cabinet des numismates, citons la grande médaille du *Jubilé de la Réformation* (1835), la bataille de l'Alma, la médaille de l'Exposition universelle de 1855 et les médailles-portraits de Napoléon Ier, François Arago, Gœthe, Listz, Chopin, Paganini, général Dufour, etc.

Nous apprenons aussi la mort de M. Maginel, un des bons élèves de M. Ingres, et celle de M. Oscar Gué, directeur de l'École de dessin et de peinture de Bordeaux.

PEINTURE A LA GOUACHE

—

Le mot *gouache* vient de l'italien *guazzo*, flaque d'eau. On entend par là une espèce de peinture en détrempe qui exige plus de soins et plus de précision que les autres. On y emploie de même des couleurs broyées et délayées à l'eau gommée. Elle diffère de l'aquarelle en ce que les couleurs sont en pâte et se posent par couches successives, comme dans la peinture à l'huile. On doit modérer l'emploi de la gomme ou de la colle de peau de gants épurée, dont on peut aussi se servir; autrement la peinture

ÉCOLE ITALIENNE AU XVIe SIÈCLE



LA VERTU HÉROÏQUE VICTORIEUSE DES VICES.

Peinture à la gouache du CORRÉGE (musée du Louvre), d'après la gravure d'ÉT. PICART.

sécherait trop vite et finirait par s'écailler. L'emploi de la gouache donne de la douceur à la peinture et au coloris; elle est fraîche, éclatante, et charme la vue par le velouté qu'elle reçoit de la lumière qu'elle absorbe. On l'emploie ordinairement à l'exécution des tableaux de moyenne proportion, soit du genre historique ou familier, soit des paysages, des fleurs ou des fruits. On s'en sert aussi pour peindre les décorations de théâtre.

Les religieux, qui ornaient les manuscrits qu'ils faisaient de sujets tirés de l'Ancien Testament, du Nouveau ou de la Passion de Jésus-Christ, les peignaient à la gouache. Ces productions des cloîtres du moyen âge sont très-recherchées.

Nos grands peintres ont quelquefois employé la gouache soit à de petits ouvrages, soit à des esquisses qu'ils reproduisaient ensuite dans un format plus grand. On voit au musée du Louvre deux tableaux allégoriques peints à la gouache, remarquables autant par le mérite et la beauté de l'exécution que par leur dimension extraordinaire : ce sont les plus grands que nous connaissions; ils ont 1m,65 de haut, et sont sous verre. Ces deux tableaux, d'Antoine Corrége, représentent *la Vertu victorieuse des Vices*, et *l'Homme sensuel attaché au Plaisir par l'Habitude.*

Jean-Guillaume Bawr, né à Strasbourg en 1610, a peint le paysage et l'architecture à la gouache, dans laquelle il excellait. On voit au musée deux jolis tableaux de cet artiste désignés sous les noms de *Cavalcade du pape* et de *Marche du Grand-Seigneur.* Bawr s'était acquis une grande réputation auprès du duc de Bracciano et à la cour de l'empereur Ferdinand III.

Les Persans, les Chinois et les Indiens ont aussi parfaitement réussi dans la gouache. A la Bibliothèque nationale se trouve une suite de portraits en pied des empereurs persans ou indiens, d'une grande finesse de dessin et d'une rare perfection de peinture. On y voit également des sujets familiers, peints par les Chinois, dont l'exécution a quelque chose de surprenant.

Nos peintres français ont produit de très-belles gouaches. On cite Baudoin, gendre de Boucher, comme le plus habile en ce genre; il fut reçu à l'Académie de peinture et produisit dans le genre libre et familier une série de tableaux d'un grand charme : *le Coucher de la mariée* est considéré comme son chef-d'œuvre. Noël, enfin, a peint à la gouache des marines dans le genre de Vernet, qui sont très-estimées.

ALEXANDRE LENOIR.

MARTIN SCHÖNGAUER

ET L'ORIGINE DE LA GRAVURE

— FIN —

Notons aussi l'opinion émise par M. Charles Blanc dans son remarquable ouvrage : *la Grammaire des arts du dessin.* « On observa, dit-il, que la fortune, par une attention délicate, avait réservé à un Italien la découverte de l'estampe qui prouvait, à l'encontre des prétentions allemandes, les origines italiennes de la gravure imprimée. Et, comme si aucune pièce ne devait manquer à l'information de ce curieux procès historique, vidé aujourd'hui, les deux épreuves en soufre tirées par Finiguerra existent encore, l'une à Gênes dans la collection Durazzo, l'autre au *British Museum*, à Londres... Coïncidence merveilleuse! la gravure, qui est l'imprimerie des beaux-arts, fut découverte au moment où l'on inventait l'imprimerie, qui est la gravure des belles-lettres. Le moyen de populariser les œuvres de l'artiste naquit dans le même temps que le moyen de propager les pensées du poëte ou du philosophe. Oui, en l'année 1452, à peu près à l'époque où Gutenberg et Faust imprimaient à Mayence leur première Bible latine, dite *à quarante-deux lignes*, le Florentin Maso Finiguerra créa les premières estampes en prenant des empreintes sur une patène d'argent. »

On voit que cette question de priorité a beaucoup occupé les érudits. Des découvertes nouvelles, amenées par d'heureux hasards dans notre siècle d'investigations curieuses, pourront peut-être encore faire pencher la balance tantôt d'un côté, tantôt de l'autre. Ce qui ressort de toutes ces recherches pour l'observateur impartial, c'est que les origines de l'impression des estampes datent, d'une manière certaine, des environs de l'année 1450, et que les nielleurs italiens et allemands ont eu, presque en même temps, la chance heureuse de découvrir les moyens d'impression qui ont offert aux productions de l'art les ressources de vulgarisation dont elles étaient privées jusqu'alors.

La question a été reprise tout récemment par M. le vicomte Henri Delaborde, le savant conservateur du cabinet des estampes de Paris, dans le volume qu'il vient de publier sous ce titre : *le Département des estampes à la Bibliothèque nationale.* Après avoir donné dans tous ses détails l'historique de la découverte de l'abbé Zani, il discute, avec l'autorité qui s'attache à son talent de critique, les opinions contraires qui s'étaient produites depuis cette découverte : il n'admet point que certains essais de grossière imagerie, tels que *la Flagellation*, portant la date de 1446, décrite par M. Renouvier, et *la Vierge* de 1451, qui faisait partie de la collection Weigel, puissent intéresser l'art proprement dit. « L'épreuve de la *paix*, que possède la collection de France, ajoute-t-il, n'en est et n'en demeure pas moins le plus ancien monument de l'art, comme Finiguerra est en réalité l'inventeur de la gravure, puisqu'il a su, le premier, en révéler les ressources et élever un simple procédé industriel à la hauteur d'un moyen d'expression pour le beau... Que la *paix* de Florence, si l'on n'a égard qu'à la stricte chronologie, ne doive pas être considérée comme une œuvre absolument sans précédents, comme le spécimen unique des essais primitifs du métier, cela est possible. Toujours est-il qu'aucune des tentatives antérieures ou contemporaines, aucune pièce

allemande ou non, appartenant à la période des incunables, ne permettrait de soupçonner ce que nous montre cette estampe si justement célèbre. »

Ce précieux incunable, dont la composition est magistrale et où se sent le souffle de la Renaissance italienne, est encadré sous verre, dans un petit triptyque en bois sculpté, avec quatre autres planches remontant aux origines de l'art de l'impression.

Le nom de notre maître colmarien s'attache donc aux origines de l'art de la gravure au burin. Il fut un de ces vaillants lutteurs qui surgirent vers le milieu du XV[e] siècle, époque féconde, période de mouvement irrésistible où le génie humain, s'affranchissant des entraves du passé, créa ces magnifiques instruments de propagation de la pensée qui s'appellent l'imprimerie et la gravure.

A son origine, l'art de la gravure s'était renfermé presque exclusivement dans le cercle des sujets religieux. Martin Schöngauer rompit rarement avec ces traditions pour traiter des sujets profanes. Une de ses estampes représente un paysan conduisant sa famille au marché. Il mène par la bride le cheval sur lequel est assise sa femme ayant un petit garçon en croupe; une autre nous montre un meunier poussant devant lui un âne bâté; sur une troisième, il a représenté une querelle d'apprentis orfèvres [1].



LE COURONNEMENT DE LA VIERGE
Fac simile d'une estampe de 1452, de MASO FINIGUERRA.
(Bibliothèque nationale.)

Ses compositions dans ce genre ont beaucoup de naturel, une grande vérité d'expression. Le sentiment du comique se fait jour parfois dans des sujets plus sévères, par exemple dans les scènes de la Passion où il représente les bourreaux avec des mines presque caricaturales. A ce genre se rattache le tableau de *la Descente aux enfers*, qui fait partie de la collection de l'école de Schöngauer, au musée de Colmar; nous y voyons figurer un démon vert, à la face particulièrement hideuse, et qui, pour comble de grotesque, porte dans sa région caudale une figure grimaçante au milieu de laquelle la queue forme trompe.

Schöngauer devait être aussi un habile nielleur. A l'exemple des orfèvres italiens, il exécuta pour les églises des plaques d'argent gravées, connues sous le nom de *paix* ou d'*Agnus Dei*. Dans son rapport sur les opérations de la Société Schöngauer, pendant les années 1848 et 1849, M. Hugot nous apprend que la bibliothèque de Bâle possède deux de ces *agnus* ou plaques rondes en argent provenant du trésor de l'ancienne cathédrale; que Martin Schöngauer les avait gravées au burin, vraisemblablement pour les nieller, mais que l'émail noir ou *nigello* n'a pas été incrusté dans les sillons de la gravure. M. le docteur Gerlach, bibliothécaire de cette ville, en a fait tirer des exemplaires imprimés en noir comme une gravure ordinaire; il a offert à la bibliothèque de Colmar deux de ces estampes, qui, ajoute M. Hugot, bien qu'elles ne soient point les premières, ont toute la fraîcheur et toute la netteté d'une épreuve avant la lettre.

Passavant parle en détail de ces gravures sur plaques d'argent, conservées dans la collection de Bâle, et qui sont plus nombreuses que ne l'indique M. Hugot. « Ces gravures qui, en partie, semblent appartenir au maître lui-même ou ont été, du moins, faites dans son atelier, d'après ses dessins et sous sa direction, sont exécutées sur dix-neuf planches de forme ronde, deux grandes et dix-sept petites, dont on a tiré quelques épreuves à une époque très-récente. »

Deux de ces gravures, *Jésus sur le mont des Olives*, et la *Prise de Jésus-Christ*, se trouvent sur les deux côtés d'un médaillon en argent qui, d'après Bartsch, aurait contenu le sceau de la ville de Colmar. Mais, comme le fait observer M. Passavant, ce médaillon ne forme point une boîte; ce sont deux plaques jointes par un cercle orné qui paraît avoir été suspendu à un ostensoir. Peut-être cette pièce d'orfèvrerie était-elle un écrin destiné à contenir des hosties.

1. FORSTER, *Geschichte der deutschen Kunst*, t. II, p. 192. Une épreuve de cette gravure a été adjugée, à la vente Galichon, au prix de 300 francs.

Les dix-sept petites plaques ou médaillons d'argent gravés sortent évidemment de l'atelier de Schöngauer, et représentent des sujets tirés de la vie du Christ, de la Vierge et des apôtres. Le style du dessin et de la composition, ainsi que le gracieux caractère des têtes de Vierges, ne laissent aucun doute à cet égard, toujours d'après l'opinion du célèbre historiographe de la gravure. Elles ont été gravées pour un chapelet, ainsi que l'indique une ouverture oblongue destinée à y passer un cordon. Elles sont d'une remarquable finesse, et, en les regardant avec attention, on est confondu d'admiration devant la merveilleuse dextérité de la main, servie par un organe visuel d'une grande puissance. Schöngauer a réalisé ce tour de force de faire tenir chaque scène de la Passion, avec ses nombreux personnages, sur un petit médaillon grand à peine comme un pain à cacheter; et ce qu'il y a de vraiment surprenant, c'est qu'il a su rester lui-même dans cette œuvre lilliputienne, lui infuser sa personnalité, qui y apparaît comme figée dans un moule immuable. Les revers de ces médaillons sont ornés de fleurs et de rosaces.

La direction du musée de Bâle en a fait tirer, en 1858, quelques épreuves sur papier de Chine, qui ont été données aux principales collections de gravures de l'Europe : elles ne sont point destinées à passer dans le commerce.

Ch. Goutzwiller.

L'APPLICATION DES ARTS A LA VIE PRIVÉE

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

—

LES JARDINS

Un des agréments nouveaux qui marquent le mieux le caractère que prirent alors les jouissances de la vie privée fut la création de plus en plus répandue des jardins. Là aussi l'art qui avait pu convenir à une royauté magnifique et à une aristocratie amie de ce qui sent la grandeur dut se plier à des besoins d'une nature moins solennelle. On ne veut plus alors d'un genre trop pompeux pour le ton des mœurs et pour le charme plus familier et plus libre qu'on demande à tous les autres arts. Le goût qui naît de la prédominance de la vie privée, de la vie riche et bourgeoise, sur la vie de représentation, s'imposera même à la royauté dans les dernières années de la monarchie. Bien loin que les riches imitent les jardins royaux comme au dernier siècle, ceux-ci s'accommoderont au goût mis à la mode par les particuliers. Petits signes d'une grande révolution dans les idées. Les jardins publics eux-mêmes, que leur destination semble vouer davantage au système de la ligne droite, tiendront un certain compte des exigences du goût nouveau.

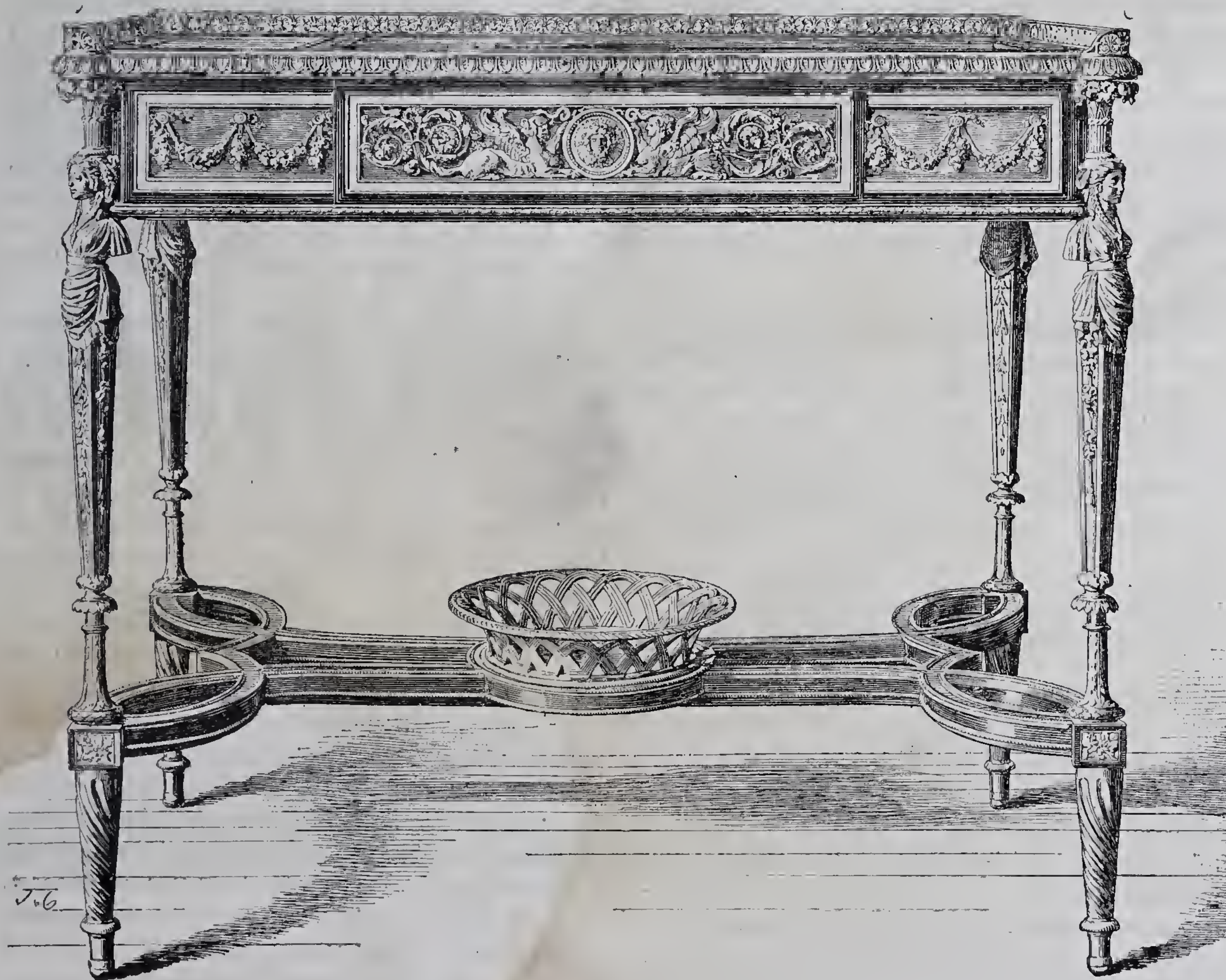
Est-ce à dire que le retour à la nature, à la liberté, cette devise du siècle, reste pur là plus qu'ailleurs d'un mélange d'artificiel et de factice? On sait trop qu'il n'en est rien. La réaction contre le goût dominant sous Louis XIV a certes aidé à faire place à une plus libre fantaisie, et la nature a repris une part de ses droits. Mais ni là ni ailleurs l'ancien goût trop artificiel, j'entends la mythologie, la recherche des allégories, l'abus des ornements, n'est complétement détrôné. Nous avons voulu relire les *Jardins*, de Delille, tâche peu facile, si ingénieux que soit ce poëte, si habile versificateur qu'il se montre dans ses longues et froides descriptions; mais si le charme qui captivait nos pères dans cette lecture s'est envolé, le poëme reste comme document, et la préface fort développée en est surtout instructive. C'est un curieux échantillon des idées du XVIIIe siècle sur la théorie des jardins, l'expression d'un système et la critique souvent spirituelle d'abus de goût singulier, critique qui porte bien au delà du point spécial qu'elle censure.

Revenez à la nature! Voilà le cri du moment. On ne dit pas encore à la grande, à la vraie nature. Les jardins se confondent avec la campagne. Les forêts sont bien sombres et bien austères. Aux chênes, on préfère les arbres fruitiers, aux plantes sauvages les potagers. L'herbe elle-même veut être civilisée pour être présentable et s'appelle le gazon. Voilà la « nature » telle que la demande Delille; mais il voudrait qu'au moins on la laissât subsister, qu'on ne l'étouffât pas sous le convenu et l'excès des ornements. Le traducteur des *Géorgiques* connaît d'ailleurs le prix de l'agriculture. A ses yeux, l'amour des jardins ramène aux champs et aux utiles dépenses qui s'y font. Il y a donc là aussi un côté sérieux. On voit que le poëte a reçu l'influence de l'économie politique agricole qui prévaut alors. Le jardin acclimate des plantes utiles, des arbres étrangers. L'argent qu'on y met prend un autre chemin que celui qu'il suit ordinairement en soldant des arts trop frivoles dans les grandes villes. Parfois on pourrait croire qu'on entend tel économiste du temps. La pensée n'y perd pas toujours pour s'exprimer en bonne prose ou en vers souvent bien frappés.

Ce qu'il y a de caractéristique et de piquant, c'est que Delille se croit les idées les plus hardies, à peu près comme son contemporain Ducis se faisait l'effet d'un Shakespeare, et produisait la même impression sur un temps qu'étonnait même ce degré d'audace novatrice. Il ose parler de beauté « un peu désordonnée », « d'irrégularité » piquante. Et, par le fait, son idéal en ce genre n'est plus celui du XVIIe siècle, ni non plus, rendons cette justice à son bon goût, celui qu'un nouvel engouement introduisait de plus en plus. Ses idées traduisent bien les tendances de ceux qui voulaient observer une certaine mesure. N'est-ce pas son temps lui-même qui lui inspire pourtant et ses vœux et jusqu'à sa phraséologie, lorsqu'il prétend qu'on substitue « au jardin de l'architecte celui du philosophe et du peintre », lorsqu'il demande que l'imagination cesse de se promener péniblement dans les dessins contournés d'un parterre, que la rêverie ne vienne plus expirer au bout d'une longue allée droite, lorsqu'il réclame des jardins « pittoresques et libres »? Il

proteste contre l'excès de symétrie, ce qui étonne un peu de sa part. Les fleurs, les vergers, les eaux, les rochers, les bois, plus d'une fois mêlés dans un savant désordre, rejetteront les beautés compassées, surtout la magnificence outrée et la profusion des marbres. La nature doit être imitée, reproduite usque dans ses accidents mêmes, par une « contrefaçon » assez habilement inspirée pour ne point avoir l'air factice. L'art, la sculpture particulièrement n'abandonneront pas les grands jardins, mais ils en seront l'accessoire. Loin donc, continue l'ingénieux censeur, loin de nous ces rocs contrefaits, cet amas confus d'édifices à la mode, obélisques et rotondes, pagodes et kiosques, bâtiments grecs et romains, chinois ou arabes, chaos d'architecture sans choix, dont la profusion stérile enferme les différentes

L'ART INDUSTRIEL AU XVIIIe SIÈCLE



PETITE TABLE DONNÉE PAR MARIE-ANTOINETTE A Mme DE POLIGNAC

(Musée du Louvre. — Gravure de l'*Histoire du mobilier* éditée par HACHETTE.)

parties du monde entre quatre murs. Loin aussi ces constructions factices, ces débris de châteaux qui n'ont jamais existé, ces ruines neuves de temples anciens, ces vieux ponts nés d'hier, ces tours délabrées sans avoir l'air antique, ces riens dispendieux, ces treillages sculptés, tous ces prodiges puérils d'un art minutieux, champêtres colifichets, arbres bien peignés, bien tournés en globe, en vase ou en pyramide, petits bergers guindés sur leur base, etc. Un peu d'air et d'espace dans les jardins, ce désir qui n'a rien d'exagéré, trouve dans le même écrivain un interprète heureusement inspiré, et on ne peut qu'approuver aussi ce qu'il dit du goût hollandais, du goût mesquin, renfermé, des collectionneurs spéciaux de fleurs et des horticulteurs maniaques. Il raille en vers bien faits ces tristes amateurs qui, dans Harlem, s'enferment au fond de leur cabinet avec une fleur, s'éveillent avant l'aube pour voir une renoncule, adorent la merveille de leur anémone unique, et payent les taches d'un œillet au poids de l'or. Cette possession de jaloux, cette jouissance d'avare, ce n'est pas le vrai amour des jardins, cet amour de la *nature* que tous vantent à qui mieux mieux, philosophes et poëtes.

Réaction de la nature contre l'artificiel que l'artificiel enveloppe et pénètre. Elle deviendra plus franche à la fin du siècle, voudra de vrais paysages, enfantera Bernardin de Saint-Pierre, aboutira avec Châteaubriand à la peinture des savanes du Nouveau-Monde. On n'en est pas encore là. Pourtant,

après 1750, l'agriculture est à la mode, et on s'engoue des champs presque autant que des jardins.

Choiseul est agricole et Voltaire est fermier.

Toutefois les jardins devaient aussi avoir leur poëte, plus grand que Delille, je veux parler de J.-J. Rousseau. Nul n'a mieux critiqué leur ornementation surchargée, leur arrangement trop factice. Il en fait l'abri où se réfugie la vie de famille, le port où vient rêver l'amour repentant et qui pourtant survit. L'ardente et tendre Julie, rangée à la foi conjugale, aime à se parer de son jardin avec sa volière et son bois, aux yeux de Saint-Preux, en même temps qu'elle s'entoure de ses enfants comme d'une protection et d'une auréole de vertu. Nous reviendrons sur ces critiques de J.-J. Rousseau et sur ses idées. Disons d'abord un mot de ce qu'étaient ces jardins dont une noblesse et une bourgeoisie amies de leurs aises, éprises de tranquillité, faisaient la décoration des châteaux et des maisons de campagne.

Les censeurs du mauvais goût, comme Delille, n'osaient eux-mêmes en chasser les *dieux*. Il aurait été trop dur de chasser Flore de l'empire des fleurs, et, sans la présence de Pomone, les fruits auraient-ils osé éclore? Les gens sévères se bornaient à bannir les déités trop évidemment dépaysées dans ces lieux agrestes, ainsi que l'image des lions et des tigres

Et ces tristes Césars, cent fois plus monstres qu'eux,
Aux portes des bosquets sentinelles affreux.

Le jardin « philosophe et philanthrope » devenait l'Élysée des bienfaiteurs de l'humanité. On y mettait les marbres de Socrate, de Fénelon, de Sully, de Henri IV, dont on se formait les idées les plus attendrissantes, et on aimait fort à y voir aussi le capitaine Cook. Un critique de nos jours, M. Vitet, qui rend pleine justice aux agréables beautés des jardins du XVIIIe siècle, a critiqué spirituellement cette manie sentimentale qui a pris plus d'une autre forme. Il raille cette puérilité qui trop souvent joue à la nature comme les petites filles jouent à la dame, cette prodigalité impatientante d'inscriptions, de sentences, de phrases morales et romanesques que vous trouvez à chaque pas et qui vous barrent le chemin. On ne vous permet pas de penser tout seul, on vous souffle tous vos sentiments. Autant vaudrait que le propriétaire vînt vous tirer par la manche et vous dire à l'oreille : « C'est ici que l'on rêve, monsieur; là-bas, près du ruisseau, vous me ferez le plaisir de soupirer, et quand nous serons au torrent, vous aurez de l'enthousiasme. »

Un autre défaut frappe encore ici : l'*anglomanie*, un des traits de la classe riche au XVIIIe siècle. Nous ne prenons pas le mot en mauvaise part. L'imitation du « jardin anglais » était justifiée, puisque le « jardin français », démodé, était hors de proportion et d'harmonie avec les mœurs nouvelles. L'Angleterre offrait un modèle qui devait être avidement suivi. Il n'y avait là d'ailleurs que simple réciprocité. L'Angleterre aussi avait adopté le système français, et Le Nôtre avait régné chez elle aussi longtemps que les Stuart. Encore y régna-t-il sous des formes bien moins pures, nullement classiques, altérées par les caprices bizarres du goût britannique, par les festons, découpures, treillages, qui en dénaturaient la majesté. A ce mélange sous le roi Guillaume on n'avait fait qu'ajouter les puérilités symétriques du jardin hollandais : plates-bandes découpées, compartiments et zigzags. Le « pittoresque » ne fut qu'une réaction contre cette mesquinerie tourmentée. Il eut pour principal représentant le célèbre jardinier William Kent, véritable contre-partie de Le Nôtre, à qui il est d'ailleurs si inférieur. Kent ne fait plus d'architecture, mais il fait du pittoresque, il « crée » de la nature, des accidents de terrain; il multiplie les contrastes, répand dans le paysage les huttes, les chaumières, les bruyères et les landes, les fermes incendiées, et, par exemple, à Kensington, les arbres morts, destinés à compléter l'illusion de la nature « réelle ».

Le très-spirituel Horace Walpole, tout partisan qu'il était du jardin anglais, condamnait aussi l'excès de l'artificiel dans ce système qui, parti du simple, aboutissait à la prétention, à la bizarrerie. Il émettait cette judicieuse appréciation : « Un danger pressant menace notre goût (le goût anglais), la recherche de la variété. Un Français l'a dit avec justesse : l'ennui du beau mène à la singularité. » Et pourtant qui s'était plus moqué de nos bosquets taillés, qu'il compare à ces coffres verts posés sur des perches, et de ces allées propres que balayent les branches dont on voudrait les voir ombragées?

Au reste, l'art nouveau des jardins avait aussi ses poëtes en Angleterre. Addison fait de la ferme une sorte de compromis entre la culture lucrative et la décoration rurale, entre le champ et le jardin. Pope chante et inaugure le jardin-paysage. Il réagit avec excès contre les ornements, du moins en théorie, lorsqu'il demande, dans son épître sur les jardins, que le jardin soit un champ. Idée qui reçoit bien des correctifs, sinon plus d'un démenti, dans ses vers mêmes et dans sa pratique.

Il imagine toutes sortes de surprises : « Partout, dit-il, consultez le génie du lieu : c'est lui qui réclame les jets d'eau ou les cascades, l'escarpement d'un mont ou la rondeur d'un amphithéâtre, l'ouverture d'une clairière ou l'épaisseur d'un taillis. » Ne demandez pas la simplicité naïve à ce petit domaine de Twickenham, où Pope se piquait d'imiter Salvator Rosa : car c'est dans cette théorie la nature arrangée qui imite les peintres. Vous trouvez le naturel dans les épais bocages de Twickenham, mais vous y trouvez aussi les arts, les ornements, le tombeau de la mère du poëte, dont l'accès est savamment préparé par la solennité religieuse d'un plant de cyprès. Voilà bien du factice pour un simple champ!

HENRI BAUDRILLART.

(*A suivre.*)

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

L'hôtel Fieubet.

Les vastes hôtels qu'on rencontrait à chaque pas autrefois dans le Marais et le quartier Saint-Paul semblent être destinés à abriter les générations d'écoliers qui se succèdent au lycée Charlemagne. Le Carnavalet, où est installée maintenant la bibliothèque de la Ville, a été longtemps occupé par une institution. A l'heure de la récréation, les rires bruyants d'élèves de tout âge retentissent sous les plafonds majestueux des hôtels d'Ormesson, de Saint-Fargeau, de Guéménée. L'hôtel Fieubet, situé quai des Célestins, et construit par Mansard, est en ce moment l'objet de travaux qui le préparent à une transformation analogue. Les Oratoriens, à l'étroit dans leur maison de la rue de Turenne, hors d'état de recevoir des pensionnaires plus nombreux chaque année, ont pris possession de cette demeure que tout Paris connaît sous le nom d'hôtel de La Valette.

Si les embellissements entrepris, puis abandonnés par le dernier propriétaire, les balustrades richement sculptées, les cariatides élégantes, le campanile ont dénaturé un peu le caractère primitif de l'hôtel, les lignes générales n'en rappellent pas moins la construction qu'Hardouin Mansart exécuta pour Gaspard de Fieubet, seigneur de Cendrée et de Lignici, qui fut conseiller au parlement, maître des requêtes, chancelier de Marie-Thérèse, conseiller d'État ordinaire.

Homme d'excellente compagnie, agréable rimeur de petits vers, ami du plaisir aux heures ardentes de la jeunesse, Fieubet, quoiqu'il soit toujours resté au second plan, n'en est pas moins une individualité sympathique et curieuse, et je m'étonne que nul n'ait songé à le mettre en lumière. Les renseignements assurément ne manqueraient point dans les *Mémoires* de Gourville et dans les lettres de Mme de Sévigné, car le nom de Fieubet revient souvent sous la plume de la spirituelle marquise. C'est lui qui écrivit pour la tombe d'un de ses amis, Saint-Pavin, cette épitaphe où le ton enjoué se mêle à une mélancolie voilée, où l'on sent bien le charme que goûtaient dans certain commerce d'amitié ces esprits du XVIIe siècle si bien organisés pour la vie sociale :

Sous ce tombeau gît Saint-Pavin.
Donne des larmes à sa fin.
Tu fus de ses amis peut-être?
Pleure ton sort, pleure le sien!
Tu n'en fus pas? Pleure le tien,
Passant, d'avoir manqué d'en être.

C'est encore lui qui fut le héros de cette jolie histoire qu'a racontée Saint-Simon : « Allant un jour dans une voiture avec Courtin, l'ancien ambassadeur, à Saint-Germain, où était la cour, ils furent attaqués par des voleurs et dévalisés assez poliment. A peine ceux-ci les eurent-ils laissés, que Courtin, d'un air triomphant, montre à Fieubet une bourse d'or qu'il avait subtilement coulée dans ses chausses pendant la visite de ces messieurs.

« Aussitôt Fieubet, mettant la tête à la portière, rappelle les voleurs à grands cris; ils reviennent, il leur dit :

« — Messieurs, j'ai vu à vos manières que vous étiez d'honnêtes gens croyant galamment les gens sur parole ; monsieur vous a escroqués ; je ne veux pas être son complice. Fouillez-le, et vous ne perdrez pas vos peines. »

Les voleurs trouvèrent facilement la bourse que Courtin, stupéfait, tenait encore à la main. La cour rit beaucoup de l'aventure, et surtout de la colère de Courtin, qui garda longtemps rancune à son ami, moins pour la somme perdue qu'à cause des railleries dont il fut l'objet. »

L'hôtel dont nous parlons ne paraît pas avoir voulu attirer l'attention par un luxe extraordinaire. « L'hôtel de Fieubet, nous dit Germain Brice en 1685, du dessin de Hardouin Mansart, appartient au seigneur de Fieubet, conseiller ordinaire et chancelier de la reine desfunte. Il n'y a rien de plus propre pour les dedans et pour les dehors. L'escalier est fort clair et orné de bustes sur les trumeaux entre les croisées. Les appartements sont en enfilade comme on les demande à présent, d'un côté ils ont la vue sur les jardins et de l'autre sur la rivière. »

Pour éviter l'aspect désagréable des murailles nues du voisinage du côté de la terrasse, Fieubet avait demandé à Rousseau ce qu'on appelait à cette époque-là une *perspective.*

« Dans l'ouvrage, nous apprend encore Germain Brice, il y a un cadran solaire autour duquel sont plusieurs figures, une femme entre autres qui arrache les plumes de la queue d'un coq pour marquer les heures sur un livre et le Temps au-dessus qui semble approuver son action. »

Ajoutons que Lesueur, le rival souvent heureux de Lebrun dans les grandes peintures décoratives du temps, avait décoré deux salons de l'hôtel Fieubet. Au rez-de-chaussée il avait peint l'*Histoire de Tobie*, et dans le salon du premier étage divers épisodes de l'histoire de Moïse, entre autres : *Dieu apparaissant dans un buisson ardent*, sujet qu'il répéta chez Mme de Tonnay-Charente, rue Neuve-Saint-Merry.

Fieubet ne mourut pas dans l'hôtel du quai des Célestins. Il éprouva comme beaucoup de ses contemporains le besoin de cette retraite que Racine avait célébrée en strophes éloquentes, le désir, quand la course des jours fut plus qu'à moitié faite, ainsi que s'exprime le poète, de mettre un intervalle de recueillement entre le siècle et l'éternité. Il se retira aux Camaldules près de Grosbois et s'éteignit en 1694, âgé de soixante-sept ans.

On le voit, les pères de l'Oratoire s'installeront là, dit le *Journal officiel*, dans une demeure qui n'est pas entièrement profane. Juilly racheté par eux a pu échapper au sort des belles abbayes de Chelles et de Livry. L'hôtel bâti par Mansard semble comme un cadre naturel pour cet enseignement de l'Oratoire qui a formé tant d'hommes remarquables dans le passé. N'est-ce point dans un hôtel du XVIIe siècle que devait chercher un abri cette congrégation illustre qui a compté parmi ses membres Mascaron, Malebranche et Massillon?

Les tubes pneumatiques à la Bibliothèque nationale.

L'administration de la Bibliothèque nationale vient de réaliser un progrès important. Les bulletins de demande sont envoyés aux extrémités des galeries par des tubes pneumatiques analogues à ceux employés dans les bureaux télégraphiques pour le transport des dépêches à destination de Paris.

Une sonnerie électrique annonce chaque fois le départ du bulletin expédié. Il en résulte que l'employé stationnant à l'autre bout de ligne se trouve à son poste lors de l'arrivée.

On n'a pas cru devoir adopter ce mode rapide de transport pour les livres eux-mêmes, de crainte de leur faire subir des chocs dangereux. Mais déjà, grâce à cette locomotion, le temps nécessaire au service du public est réduit d'un tiers.

Cette disposition ingénieuse est adoptée à l'avance

pour les nouvelles galeries de la rue Colbert, dont l'administration entrera en possession dans une quinzaine de jours, et dont le développement est immense.

Le transport des livres sera facilité par des dispositions d'un autre genre.

Le palais du Trocadéro.

La colonnade de la grande salle des fêtes et des galeries attenantes, qui compte trois cent soixante colonnes de l'ordre corinthien, vient de recevoir son premier polissage.

L'immense salle elle-même, qui mesure cinquante mètres de diamètre sur quarante-cinq de hauteur, est presque entièrement terminée. Déjà les charpentes destinées à recevoir l'orgue colossal qui doit occuper la plus grande partie de l'espace réservé à l'orchestre, commencent à s'élever dans l'enceinte. Plus de cent cinquante ouvriers sont occupés à ces travaux et à l'achèvement du gros œuvre dans cette seule partie du palais.

On peut aussi admirer, dès à présent, les magnifiques dalles en mosaïque que l'on place en ce moment dans les vestibules avoisinants. Quant au parquetage provisoire de la salle, on travaillait dernièrement à le remplacer par des parquets neufs tout à fait propres à ménager la sonorité du vaste amphithéâtre. Nous avons pu voir de nos yeux, dans des ateliers spéciaux, les gradins tout préparés, qui n'attendent que le dernier moment pour être disposés dans la salle des fêtes. Mais il faut auparavant que les décorations intérieures soient achevées; ce qui ne tardera pas, dès que l'on y aura mis la main, c'est-à-dire dans quinze jours.

Neuf cents ouvriers sont actuellement employés dans les chantiers du Trocadéro, en comprenant les marbriers et les sculpteurs qui s'occupent à embellir les deux grandes galeries de l'exposition rétrospective d'archéologie. Ces galeries seront prêtes à recevoir au commencement de novembre les vitrines destinées à contenir les plus belles collections du monde. On évalue à plus de 300 millions de francs les magnifiques objets qui feront partie de cette merveilleuse exposition.

Une statue de Jeanne d'Arc.

Une statue de Jeanne d'Arc a été découverte dernièrement dans une ferme du village de Toussaint, près Fécamp.

Un cultivateur, qui était occupé à déménager, en retirant ses meubles, a mis à découvert derrière son buffet, une niche dans laquelle se trouve debout cette statue qui est en pierre sculptée : au piédestal se trouve l'inscription textuelle suivante : *Jeanne Darcques, dite la Pucelle d'Orléans.*

Une couche, soit de chaux ou de plâtre, recouvre la statue, ce qui empêche de bien voir les traits et les beautés de la sculpture ; un simple grattage a mis à découvert l'inscription ci-dessus.

A quelle époque remonte l'origine de cette statue, c'est ce qu'il est impossible quant à présent de pouvoir dire, elle paraît remonter à une époque reculée. La maison où elle se trouve elle-même est très-ancienne.

De chaque côté de la niche, et toujours à la vue, se trouvent deux autres statues en pierre, une Vierge avec l'enfant Jésus ; une autre, dont il est impossible de connaître l'identité : il n'y a pas d'inscription ou peut-être disparaît-elle sous une couche noirâtre.

Pièce d'or de Trajan.

Un paysan de Villars-les-Dombes, qui travaillait il y a quelques jours dans son champ, a fait une découverte de nature à intéresser les numismates. Il a trouvé une pièce d'or en parfait état de conservation et frappée à l'effigie de l'empereur Trajan. Cette pièce, du poids de 6 grammes et d'un diamètre un peu supérieur à celui d'une pièce de 10 fr., représente d'un côté la tête de Trajan avec cette inscription : *imp. Traiano.-Aug.-Ger.-Dac.-Pintr.-Cos. VI. PP.*

Sur le revers, autour d'une figure en pied on lit : *Conservatori — Patris — Patriæ.*

Cette médaille curieuse a été trouvée sur le trajet de l'ancienne voie romaine qui passait aux environs de Villars-les-Dombes.

La châsse de Saint-Honorat.

A propos de bonheur, un mortel qui peut se vanter d'être favorisé du ciel, c'est l'abbé Pierrugues, de Grasse, qui vient de retrouver la châsse que l'abbé Augustin Grimaldi fit pour les reliques de saint Honorat et qu'on croyait perdue depuis des siècles. L'abbé est l'auteur d'une excellente *Vie du fondateur de Lérins*, et consacre ses études à la vieille abbaye de Saint-Honorat : aussi vous jugez de sa joie !...

L'île de Saint-Honorat, la *Lérina* des itinéraires anciens, possédait, avant la Révolution de 1793, le plus ancien monastère des Gaules, fondé en 408 par saint Honorat, anachorète originaire de Tours. C'est de là que sont sortis les religieux les plus célèbres du moyen âge : saint Hilaire, saint Loup, saint Vincent, saint Césaire d'Arles, saint Vigile, saint Eucher, et aussi La Monge Cibo, qui agrémentait de peintures les manuscrits du roi René.

Pendant plusieurs siècles, les fidèles du midi de la France cherchaient à se préserver de l'enfer en allant en pèlerinage à Saint-Honorat prier aux sept chapelles du monastère et cueillir une branche du palmier de Saint-Honorat, le même, sur lequel le pieux abbé était monté pour prier Dieu en prenant possession de son île, afin qu'il délivrât ce territoire des reptiles qui l'infestaient.

Le cloître de Saint-Honorat est sans contredit un des plus curieux monuments de tout le littoral méridional. Les restes de cette architecture grandiose, qui tient à la fois du style roman et gothique, sont fort intéressants et bien faits pour arrêter l'archéologue et l'antiquaire. Vendue comme propriété nationale, sous la Révolution, à Mme Sainval, de la Comédie-Française, l'île de Lérins, après avoir appartenu à plusieurs propriétaires, était arrivée, sous le second Empire, aux mains de M. Angier. A ce moment, Mgr Chalandon, archevêque d'Aix, et Mgr Jordany, évêque de Fréjus, résolurent de rétablir le culte catholique dans l'église monastique de Saint-Honorat et d'aider ainsi à la conservation du cloître. Les reliques du saint fondateur de Lérins furent alors rapportées dans l'île et son culte rétabli dans son antique monastère.

Aujourd'hui, la trouvaille de l'abbé Pierrugues devient une nouvelle félicité pour l'île de Lérins. La châsse retrace, sculptées sur ses parois, les différentes phases de la vie de saint Honorat, et toute une face est occupée par la translation des restes du saint de Garegobie à Lérins. Bientôt elle sera replacée à Lérins et aura lieu alors une solennité religieuse qui rappellera plus complète encore celle à laquelle je faisais allusion tout à l'heure, et dont le souvenir est resté parmi les populations du Midi.



LE CHRIST GUÉRISSANT LES MALADES. — PIÈCE AUX CENT FLORINS.

(*Fac-simile* d'une estampe de REMBRANDT.)

LA PIÈCE AUX CENT FLORINS

PAR REMBRANDT

—

L'estampe dont nous donnons le fac-simile réduit peut être considérée comme la plus célèbre qui existe. Elle doit sa renommée non-seulement à sa valeur artistique, qui est considérable, mais aussi à sa rareté. Toutes les épreuves que l'on connaît — elles n'atteignent pas le chiffre de 20 — ont été tirées par Rembrandt lui-même, et c'est un accident arrivé à la planche qui en a réduit le nombre, pour le plus grand désespoir des amateurs.

Le vrai nom de cette gravure est : *Le Christ guérissant les malades;* elle reçut le titre de *Pièce aux cent florins*, à la suite d'un échange que fit Rembrandt contre une épreuve de la *Petite Peste*, de Marc-Antoine, dont la valeur était alors (première moitié du XVII[e] siècle) de cent florins.

Depuis cette époque, les rares épreuves de cette œuvre extraordinaire que l'on a vues passer dans les ventes ont acquis des prix fabuleux; une des dernières a atteint 35,000 francs : un amateur bien connu de Rouen, M. Dutuit, a payé la sienne, en vente publique, 27,500 francs.

On sait que le respect de la vérité historique est d'invention toute récente, en matière d'art. Rembrandt ne se piquait pas d'être un archéologue consommé. Sur des sujets antiques, il faisait volontiers de la peinture nouvelle, à l'inverse de ce que voulait André Chénier. Par la pensée, il imagina sans peine cette belle scène : *Le Christ guérissant les malades;* mais, quand il s'agit de la rendre, il ne s'ingénia nullement à reconstituer la physionomie et le costume d'une époque sur laquelle il n'avait aucune donnée précise; dans un milieu tout de convention, mais bien propice à ces magiques effets de lumière où son œil de peintre se complaisait, il groupa dans les attitudes familières, que l'observation lui avait révélées être l'expression de la vérité, tous les gueux, les infirmes, les souffreteux de la Hollande. Au milieu se dresse le Christ, image fantastique dont les traits sont noyés dans un rayonnement surnaturel; à gauche, une sorte de bureau de bienfaisance composé de quelques bons bourgeois, membres du conseil; sur le premier plan, un personnage important, bourgmestre ou commissaire de police, exprime, par son attitude officielle, la permission de l'autorité.

La *Pièce aux cent florins* n'est, en définitive, que la reproduction d'une *Grotte de Lourdes* quelconque au XVII[e] siècle, ou d'une séance d'un *Zouave Jacob opérant dans une cave;* mais que nous importe? Rembrandt y a mis tout son génie, et il faudrait être bien abandonné du Dieu de l'art pour se prendre à regretter que, à ces braves silhouettes humaines, si vraies, si vivantes, si bien observées, le peintre n'ait pas cru devoir substituer un groupe d'êtres de fantaisie, savamment mannequinés et costumés à l'antique!

Un célèbre graveur de notre temps, celui peut-être qui a pénétré le plus avant dans les secrets de l'Eau-forte et qui, à ce titre, est le mieux placé pour comprendre et interpréter Rembrandt, — Léopold Flameng, — enfin, a eu le courage extraordinaire d'entreprendre le fac-simile absolu, complet, dans les dimensions de l'original, de la *Pièce aux cent florins*. Ce qui est plus extraordinaire, c'est qu'il a réussi, après bien des essais, au delà de toute espérance. La planche nouvelle est, on peut le dire, une contrefaçon absolue de l'œuvre originale, mais une contrefaçon aussi honorable pour celui qui l'a faite que profitable aux intérêts de l'art. Cette curieuse édition de l'estampe de Rembrandt [1] a obtenu, cela devait être, un succès éclatant. La *Gazette des beaux-arts*, dont l'autorité est universellement reconnue, l'a offerte en prime à ses abonnés, lui donnant ainsi une sorte de consécration aux yeux de tous les amateurs.

Et voilà comment un document aussi précieux dans l'histoire de l'art se trouve enfin mis en pleine lumière, pour le plus grand bien de tous. Nous compatissons volontiers aux regrets que cette résurrection a soulevés parmi les possesseurs des rares estampes originales, mais leur mauvaise humeur nous touche peu : *Ars lucet omnibus.*

ALFRED DE LOSTALOT.

ACADÉMIE DES BEAUX-ARTS

—

SÉANCE PUBLIQUE ANNUELLE

L'Académie des beaux-arts a tenu le 20 octobre sa sénace publique annuelle, à laquelle a présidé M. François, de la section de gravure. Comme d'habitude, un public nombreux avait envahi de bonne heure les tribunes et l'hémicycle de la coupole du palais Mazarin. A l'attrait ordinaire et normal de curiosité offert par cette solennité, se mêlait pour quelques-uns des assistants, évidemment mal renseignés, l'appât d'un petit scandale. Le bruit, en effet, avait été semé, de côté et d'autre, qu'une manifestation tapageuse se ferait sur la proclamation des lauréats du concours de Rome dont le choix n'a pas eu, paraît-il, le don de rendre tout le monde satisfait. Hâtons-nous de dire que tout s'est passé hier à l'Institut le plus pacifiquement et le plus convenablement du monde. Les applaudissements n'ont manqué à aucun des élus, et c'est à peine si les initiés aux petites querelles d'intérieur de l'École des beaux-arts ont pu discerner, dans un léger *rinforzando* d'enthousiasme qui a accueilli des seconds prix, une intention bien discrètement exprimée de critique à l'adresse des juges.

L'exécution d'une ouverture intitulée *les Bacchantes*, envoyée de Rome par un des pensionnaires de l'Académie, M. Salvayre, a commencé la séance. Le public a applaudi, dans cette œuvre symphonique, les qualités de facture et la distinction de style qui ont déjà accrédité auprès des bons juges le jeune auteur du *Bravo*. C'est de main d'ouvrier que M. Sal-

1. Éditée par M. A. Lévy, 13, rue Lafayette.

vayre traite son orchestration, et d'ouvrier qui est en voie de devenir maître.

Le discours de M. François a eu le grand mérite d'être court, tout en présentant un véritable intérêt. Il a roulé sur les fondations d'une importance exceptionnelle que de généreux amis des arts et des artistes ont instituées dans l'année qui vient de s'écouler.

L'une de ces fondations est le *prix Monbinne*, consistant dans une médaille de la valeur de trois mille francs, qui sera décerné tous les deux ans, à partir de 1878, à l'auteur de la musique d'un opéra-comique, en un ou plusieurs actes, que l'Académie aura jugé le plus digne de cette récompense, soit parmi les ouvrages représentés, soit parmi les ouvrages du même genre soumis, à titre d'*envois*, par les pensionnaires de Rome à l'examen de l'Académie. A défaut d'un opéra-comique remarquable, le choix de l'Académie pourra se porter sur une œuvre symphonique purement instrumentale ou avec chant et, de préférence, sur une composition religieuse.

L'honorable président de l'Académie a relevé que les véritables fondateurs du prix en question n'étaient autres que M. Eugène Lecomte, agent de change à Paris, et M. Delaville-le-Roulx, agent de change honoraire. Mais ces deux généreux amis des arts n'ont pas voulu que leurs noms fussent officiellement attachés à leurs libéralités. C'est sous le nom d'un autre, c'est pour honorer la mémoire d'un homme qui, après avoir été pendant bien des années leur collaborateur, était resté jusqu'à la fin le fidèle compagnon de leur vie, qu'ils ont consacré les fonds que celui-ci leur avait légués à la fondation d'un prix à l'Académie des beaux-arts, en même temps qu'ils confiaient à l'Académie française le soin de décerner un prix d'une valeur égale, destiné à perpétuer aussi dans le monde des lettres le souvenir de leur ami.

Ce luxe de sentiments modestes et doublement généreux a été dépassé, s'il est possible, par un nouveau bienfaiteur de l'École des beaux-arts, M. Dubosc. Jusqu'ici, en effet, les auteurs de fondations libérales envers les arts semblaient, par leur situation sociale et par leur fortune personnelle, en quelque sorte, prédestinés au rôle qu'ils ont si noblement su remplir. Il n'en a pas été ainsi, tant s'en faut, de celui dont l'Académie a proclamé hier les libéralités.

« Dubosc, — tel est le modeste nom que perpétuera la fondation dont il s'agit, — Dubosc n'a de commun avec ses devanciers que la générosité du cœur et l'intelligence des besoins auxquels il y avait lieu de pourvoir. Par l'humilité même de ses origines, de ses occupations, par les conditions de toute sa vie, il forme une exception, et certes une exception digne d'un singulier respect dans l'ensemble des protecteurs de l'art qui nous ont associés à leur munificence. Quelle force de volonté, quelle persévérance extraordinaire dans l'effort, quel industrieux esprit de dévouement n'a-t-il pas fallu à cet homme qui, sans autre ressource que son maigre salaire, sans autre profession que le métier de modèle pour les peintres et pour les sculpteurs, est arrivé, à force de privations, d'économies faites sou à sou depuis la jeunesse, depuis l'enfance presque, à se mettre un jour en mesure de doter les artistes à leurs débuts ! A quoi bon d'ailleurs prétendre caractériser les mérites ou résumer la vie de ce véritable homme de bien ? Quelques mots extraits de son testament suffiront pour qu'on apprécie à sa valeur ce qu'il a été, ce qu'il a voulu, ce qu'il a fait :

« Ayant, dit-il, commencé à poser en 1804, à l'âge « de sept ans, et ayant continué à servir de modèle « jusqu'à l'âge de soixante-deux ans, j'ai passé ma vie « avec les artistes. Je veux qu'après mon décès la pe- « tite fortune que j'ai gagnée avec eux soit consacrée « à une fondation qui leur soit utile. »

Ce passage du discours de M. François a été saluée par une triple salve d'applaudissements unanimes.

L'appel des lauréats a succédé à ce discours. Rappelons leur nom :

1er grand prix de peinture, M. Chartran, élève de M. Cabanel ;

1er second grand prix, M. Fritel, élève de MM. Cabanel et A. Millet ;

2e second grand prix, M. Courtois, élève de M. Gérôme ;

1er grand prix de sculpture, M. Cordonnier, élève de M. Dumont ;

1er second grand prix, M. Labatut, élève de MM. Jouffroy et Mercié ;

2e second grand prix, M. Lefèvre, élève de MM. Cavelier et Millet.

1er grand prix d'architecture, M. Hénot, élève de MM. Lequeux, Questel et Pascal ;

1er second grand prix, M. Mariaud, élève de M. André ;

2e second grand prix, M. Chancel, élève de M. Moyaux.

Pas de 1er prix de composition musicale.

Second grand prix, M. Blanc, élève de M. Bazin.

Mention honorable, M. Broutin, élève de M. Victor Massé.

Le prix de la fondation Leprince, consistant en une rente de 3,000 francs à répartir entre les lauréats ayant remporté les grands prix de chaque année, a été partagé entre MM. Chartran, Cordonnier et Hénot.

Le prix de la fondation Deschaumas (1,500 fr.) a été attribué pour 1,000 fr. à M. Jasson, architecte, et pour 500 fr. à M. Pierre Barbier, auteur des paroles de la cantate de concours.

Le prix Maillé de la Tour-Landry a été partagé entre MM. Oaris et Chervet, statuaires.

Le prix du baron Trémont (2,000 fr.) a été partagé entre MM. Turcan, statuaire, et Duprato, compositeur.

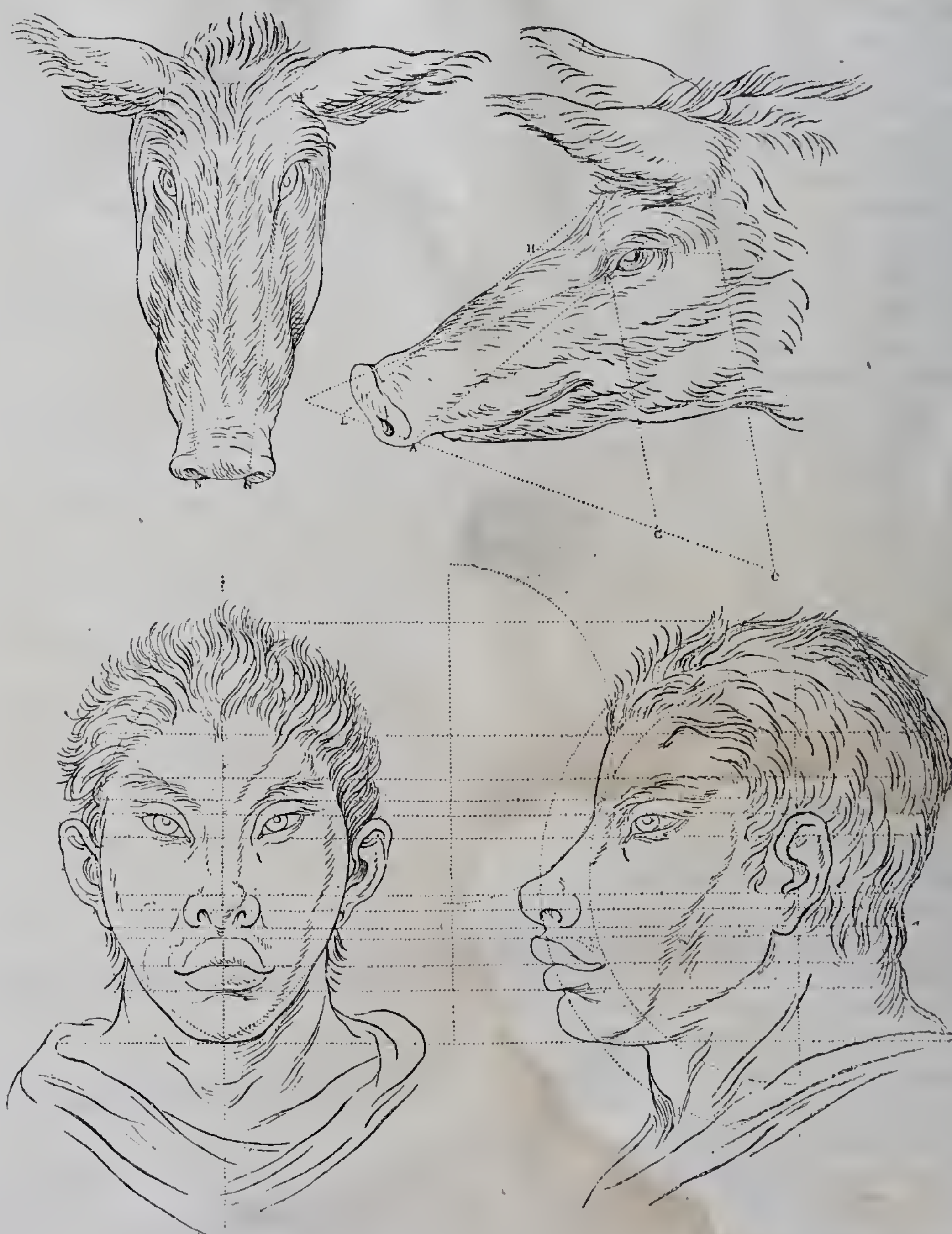
Le prix de Georges Lambert (décerné chaque année, par l'Académie française et par l'Académie des beaux-arts, à des hommes de lettres, à des artistes, ou à des veuves d'artistes ou d'hommes de lettres,

comme marque publique d'estime), a été partagé entre Mmes veuves Caron, Lanno, Camatte et MM. Walcher et Chambard, statuaires.

Le prix Achille Leclère (1,000 fr.), destiné à l'auteur du meilleur projet d'architecture sur un sujet mis au concours par l'Académie, a été décerné à M. Chancel, élève de M. Moyaux. Deux mentions honorables à MM. Lucien Roy et Santier.

Le prix Chartier (encouragement aux compositeurs de musique dite *de chambre*) a été attribué à M. Auguste Morel de Marseille, et à M. Ch. Danela.

Le prix Troyon (biennal de 1,200 fr.) a été décerné



RAPPORT DE LA PHYSIONOMIE HUMAINE AVEC CELLE DU COCHON, D'APRÈS LEBRUN.

(Voir le n° 70 des *Beaux-Arts*.)

à Émile Dameron. Le sujet du concours était une *Entrée de forêt avec figures et animaux.* Quarante-sept concurrents avaient pris part à l'épreuve.

Deux mentions honorables à MM. Forcade et Noirot.

Le prix Jay, attribué tous les ans à l'élève qui a remporté la première médaille de construction, a été attribué à M. Lindsely.

Le prix Jean Leclaire (encouragement aux élèves d'architecture) a été donné à MM. Chancel et Fontenelle.

La fondation Jary (en faveur du pensionnaire architecte qui, avant de quitter l'École de Rome, aura rempli toutes les obligations imposées par le règlement) a été méritée par M. Stanislas Bernier.

Le prix Abel Blouet, affecté chaque année à l'élève de la première classe d'architecture qui a obtenu le plus de succès depuis son entrée à l'École a été décerné à M. Chancel.

Le prix Bordin n'a pas été décerné. Le sujet mis au concours est maintenu pour 1879. (Terme de rigueur : 31 décembre 1878.)

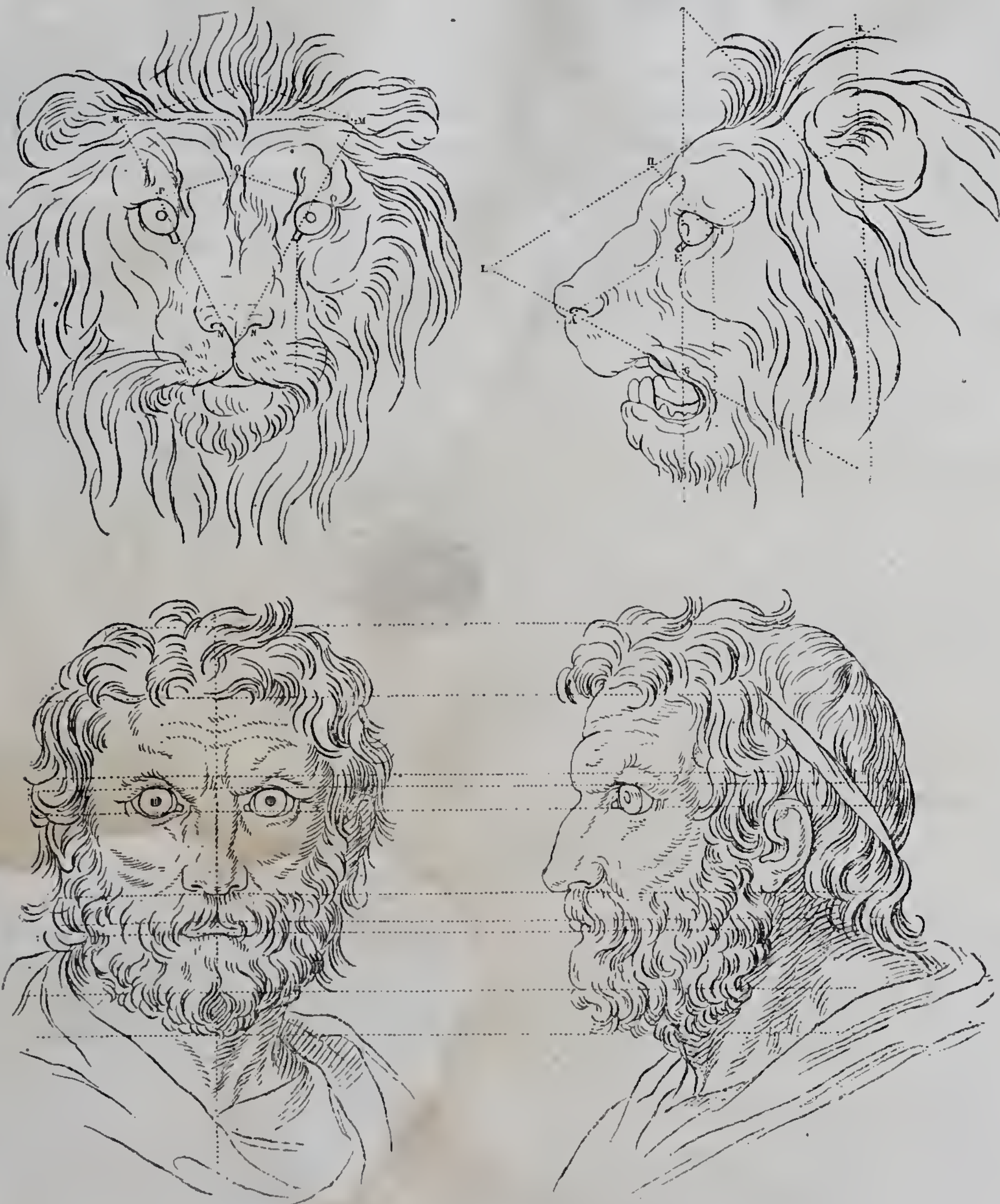
Ce sujet est le suivant :

« Recherches historiques et biographiques sur les sculpteurs français de la Renaissance, depuis le règne de Charles VIII jusqu'à celui de Henri III. Considérations sur les caractères de la sculpture française à cette époque. »

Le concours sur le sujet suivant : « De l'influence sur l'art de l'Académie de France à Rome depuis sa fondation, » est prorogé au 31 décembre 1877.

L'Académie a proposé pour l'année 1878 la question ci-après :

« Rechercher les différences théoriques et pratiques qui existent entre le corps des ingénieurs et celui des architectes. Se rendre compte des avantages et des inconvénients de la division entre les deux professions, et déduire de cette étude ce qui devrait être fait dans l'intérêt de l'art, soit une division absolument marquée, soit au contraire une fusion complète.



RAPPORT DE LA PHYSIONOMIE HUMAINE AVEC CELLE DU LION, D'APRÈS LEBRUN.

(Voir le n° 70 des *Beaux-Arts.*)

Les mémoires devront être déposés au secrétariat de l'Institut, le 31 décembre 1877.

L'Académie propose en outre, pour l'année 1879, le sujet suivant :

« Rechercher les procédés de fabrication des médailles employés dans l'antiquité par les Grecs et les Romains. — Faire ressortir les différences qui peuvent exister entre ces procédés et les procédés usités aux diverses époques modernes. »

Les mémoires, écrits en langue française, devront être déposés au secrétariat de l'Institut le 31 décembre 1878.

Chacun de ces prix consiste en une médaille d'or de la valeur de *trois mille francs.*

Les jeunes artistes qui ont remporté cette année les *grandes médailles d'émulation* sont : pour la peinture, *ex æquo*, MM. Fritel, Schommer, Roufosse ; pour la sculpture, M. Lefèvre ; pour l'architecture, M. Chancel.

Seront décernés, à partir de cette année, les prix : Duc, Chaudesaigues, Alhrumbert, de Caën et Monbinne.

Après ces proclamations et communications,

M. le vicomte Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, a lu une notice sur la vie et les ouvrages du statuaire Perraud. Nous reviendrons sur cette œuvre d'émouvante biographie et de critique élevée.

Le séance a été terminée par l'exécution de la cantate de M. Claude Blanc, qui a remporté le second grand prix. Le sujet était : *Rébecca à la fontaine*, paroles de M. Pierre Barbier. La partie symphonique était confiée à l'orchestre du Conservatoire, dirigé par M. Altès, et les personnages de Rebecca, Siméon et Laban étaient interprétés avec talent par M[lle] Mendès, MM. Manoury et Fuschs. L'œuvre a paru être fort goûtée de l'auditoire en général et de M. Gounod en particulier, qui a pu constater combien le jeune lauréat s'était imprégné de sa manière et avait habilement reproduit ses procédés.

LES OBJETS D'ART

LES VARIATIONS DES PRIX EN FRANCE DEPUIS UN DEMI-SIÈCLE

— FIN —

Le prix des brillants, depuis deux ou trois cents ans, a subi d'étranges vicissitudes. Les chiffres suivants, puisés aux sources les plus sûres, en sont la preuve :

Valeurs comparatives des diamants aux XVII[e], XVIII[e] et XIX[e] siècles.

Brillants de		1606	1750	1867	1877
		—	—	—	—
1/2 carat [1]		» fr.	» fr.	151 fr.	132 fr.
3/4	—	»	»	277	270
1	—	545	202	529	480
1 1/4	—	927	315	882	674
1 1/2	—	1,473	454	1,134	900
1 3/4	—	1,908	616	1,386	1,050
2	—	2,182	807	2,017	1,500
2 1/4	—	2,456	1,019	2,269	1,620
2 1/2	—	3,003	1,260	2,175	2,100
2 3/4	—	4,094	1,523	3,025	2,640
3	—	4,916	1,815	3,529	3,240
3 1/4	—	»	»	3,780	3,900
3 1/2	—	5,460	2,128	4,415	4,200
3 3/4	—	»	»	4,790	4,950
4	—	6,554	2,470	»	5,760
4 1/4	—	»	»	6,050	5,880
4 1/2	—	7,645	3,640	7,563	6,480
4 3/4	—	»	»	8,319	6,840
5	—	8,755	5,042	8,825	7,200

Ainsi les diamants, à qualité égale, valent moins actuellement que sous Henri IV et plus que sous Louis XV. N'oublions pas de dire que les prix ci-dessus s'appliquent aux diamants anciens de la plus belle eau, Inde ou Brésil, Brésil surtout, car l'Inde est épuisée. Les diamants du Cap de Bonne-Espérance sont moins purs, et par suite coûtent moins cher : le prix actuel des brillants du Cap de 1/2 carat, 1 carat, 2 carats, 3 carats, 4 carats et 5 carats, ne dépasse pas 108 fr., 330 fr., 1,800 fr., 2,400 fr. et 3,000 fr., au lieu de 132, 480, 1,500, 3,240, 5,760 et 7,200 fr. La différence, à partir de 3 carats, est de plus de 100 0/0.

On remarquera que le tableau ci-dessus ne confirme guère la loi, restée quasi classique, que Tavernier avait jadis formulée en ces termes : *Les prix de deux diamants sont entre eux comme les carrés de leurs poids.* Rien n'est donc plus arbitraire que le prix de ces diamants exceptionnels qui ornent la couronne de certains souverains européens et autres. Le rajah de Matum, à Bornéo, qui, d'un diamant de 318 carats, refusa, en 1820, 15,000 dollars, deux bricks de guerre et toute une provision de poudre et de munitions, avait probablement raison de se défier de l'échange que M. Stewart lui proposait. Le *Sancy*, acheté jadis 600,000 francs à Constantinople, vendu plus tard 2 francs par le soldat qui l'avait pris au casque de Charles le Téméraire, sur le champ de bataille de Granson, passa ensuite aux mains d'Antoine, roi de Portugal, qui le céda pour 100,000 livres tournois au baron de Sancy, trésorier de Henri III. Il est aujourd'hui en Russie, et on l'estime un million.

L'histoire du *Régent* est bien connue : trouvé dans la mine de Partoul, au sud de Golconde, il pesait, brut, 410 carats. La taille l'a réduit à 137. On a souvent prétendu qu'il avait été acheté 312,500 francs, à Madras, par le grand-père de William Pitt. Le duc d'Orléans, en 1717, le paya 2 millions, suivant Saint-Simon, 3,375,000 suivant d'autres. Volé en 1792 avec tous les joyaux de la couronne, on le retrouva dans un fossé de l'allée des Veuves, aux Champs-Élysées. Le *Ko hi-noor*, estimé 3,500,000 francs, pesait, brut, 186 carats; il n'en pèse plus que 103 : c'est le plus beau fleuron de la couronne d'Angleterre. Le *Nizam* (340 carats) est évalué 5 millions. Le *Grand Mogol* (787 carats, brut, 280 taillé) vaut, dit-on, 12 millions et l'*Agrah* (646 carats) 25 millions. Le roi des diamants serait l'énorme diamant brésilien trouvé à Cay-de-Mérin : Mawe assure qu'il pèse 1,680 carats (345 grammes), et les lapidaires de Rio-Janeiro lui attribuent une valeur de... 7 milliards et demi. Rien que cela!

Malheureusement, il y a lieu de penser que ce diamant, qu'on ne montre à personne, n'est en réalité qu'une simple topaze; et alors, adieu milliards et millions!

Quoi qu'il en soit, n'est-il pas vrai que les chiffres fantastiques qu'on vient de lire suffiraient, au delà, pour réfuter, s'il en était encore besoin, l'ancienne théorie de la proportionnalité des prix aux utilités? Un objet d'art proprement dit peut être utile. Dieu nous garde de demander, en montrant la Vénus de Milo ou les vierges de Raphaël : « A quoi cela sert-il? » Mais quel est l'homme (nous ne disons pas : « Quelle est la femme?»), quel est l'homme qui oserait soutenir qu'en fait d'utilité et même de beauté vraie une goutte d'eau illuminée par un rayon de soleil ne vaut pas tous les diamants et toutes les perles du monde?

A. de Foville.

1. Le carat équivaut à 205 milligr. 1/2.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Salon de 1878.

Le Salon sera ouvert l'an prochain du 15 mai au 5 juillet. Cette mesure a été prise par le Conseil supérieur des beaux-arts, pour ne pas faire coïncider l'ouverture du salon avec celle de l'Exposition universelle, qui aura lieu le 1er mai.

Séance des cinq Académies.

Le 25 octobre a eu lieu la séance publique annuelle des cinq académies, présidée par M. Caro, directeur de l'Académie française. Les lectures ont été faites dans l'ordre suivant :

1° Discours du président actuel des cinq académies de l'Institut, proclamation du prix biennal. — Rapport sur le concours de 1877, pour le prix fondé par M. de Volnay, et proclamation du prix.

2° *La Richesse et le Christianisme dans l'âge des persécutions*, par M. Edm. Le Blant, de l'Académie des inscriptions et belles-lettres.

3° *De l'influence prétendue de la lune sur le temps*, par M. Faye, de l'Académie des sciences.

4° *Les Portraits de la Fornarina par Raphaël*, par M. Gruyer, de l'Académie des beaux-arts.

5° *Le Quatrième Centenaire de l'université d'Upsal*, par M. Geffroy, de l'Académie des sciences morales et politiques.

Nouveaux bustes à Versailles.

Le ministre de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, sur le rapport de M. le directeur des beaux-arts, vient de décider qu'un certain nombre de portraits ou bustes de célébrités contemporaines seraient placés dans les galeries du musée de Versailles. Cette décision est conforme à l'esprit qui a présidé à la création de notre grand musée historique national, où des places devaient être réservées non-seulement aux illustrations militaires, mais encore aux illustratiens civiles de toute espèce, hommes d'État, savants, écrivains, artistes, inventeurs, etc., que la France, sans ingratitude, ne saurait tenir à l'écart de cette réunion glorieuse.

Les portraits et bustes qui ont été, dès aujourd'hui, désignés pour être placés à Versailles, sont ceux de :

Châteaubriand, de Villèle, de Serre, de Martignac, Royer-Collard, Ampère, Guizot, Molé, Thiers, Berryer, de Lamartine, Dupin, de Montalembert, Lacordaire, Cousin, Mgr Sibour, Mgr Darboy, président Bonjean, Sainte-Beuve, Alex. Dumas, Alfred de Musset, H. de Balzac, Ingres, Delacroix, Horace Vernet, Delaroche, Decamps, Flandrin, David d'Angers, Théodore Rousseau, Le Verrier, Scribe, Auber, Rossini, Halévy, Félicien David.

Le Conseil supérieur des beaux-arts.

Par arrêté, du 24 octobre, du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, sont nommés membres du Conseil supérieur des beaux-arts : MM. Paul Baudry, membre de l'Institut, peintre; Cabanel, membre de l'Institut, peintre; Gérôme, membre de l'Institut, peintre; Lehmann, membre de l'Institut, peintre; Delaunay, peintre; Jules Dupré, peintre; Cavelier, membre de l'Institut, sculpteur; Paul Dubois, membre de l'Institut, sculpteur; Lefuel, membre de l'Institut, architecte; Bœswilwald, inspecteur général des monuments historiques, architecte; Henriquel-Dupont, membre de l'Institut, graveur; Gounod, membre de l'Institut, compositeur de musique; Jourdain, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres; de Longpérier, membre de l'Académie des inscriptions et belles-lettres: Berthelot, membre de l'Académie des sciences; Duc, membre de l'Institut, membre de la commission de perfectionnemment de la manufacture de Sèvres; Ed. Charton, sénateur; Lambert de Sainte-Croix, sénateur; Hamille, député; de Boissieu, chef de la division des édifices religieux aux cultes; le comte d'Armaillé, ancien membre du conseil supérieur des beaux-arts; le comte Louis de Ségur, ancien député; Édouard André, président de l'Union centrale des arts appliqués à l'industrie; Maurice Cottiet, membre du jury des Expositions internationales.

On sait que le Conseil supérieur des beaux-arts est présidé par le ministre, avec le directeur des beaux-arts pour vice-président et qu'il compte, en outre, comme membres de droit : MM. Ferdinand Duval, préfet de la Seine; le vicomte Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts; Ambroise Thomas, membre de l'Institut, directeur du Conservatoire national de musique et de déclamation; Reiset, directeur des musées nationaux; Langlois de Neuville, directeur des bâtiments civils.

Ornementation de la galerie Saint-Louis.

Le *Journal officiel* invitait dernièrement MM. les sénateurs et les députés à visiter les parties du palais de la Cour de cassation qui sont terminées.

Ce qui se recommande à l'attention spéciale des amateurs, c'est la galerie de Saint-Louis, ce couloir antique et sombre, par lequel Louis IX allait de son appartement, dont les fenêtres avaient vue sur la Seine, aux dépendances du palais plus voisines du jardin des rois de France et à la Sainte-Chapelle. Ce passage fut restauré sous Louis-Philippe; aujourd'hui il a été transformé dans le style de la Renaissance.

On a placé à la voûte trois belles lanternes en bronze découpé ; elles sont surmontées de la couronne de France. La statue de Louis IX, par M. Guillaume, est terminée et vient d'être découverte. Ce monarque, assis, tenant son sceptre de la main gauche, rend la justice sous le chêne légendaire de Vincennes. Cette œuvre a un cachet incontestable de vérité historique. L'attitude est belle, sévère, majestueuse.

Des deux côtés de l'arcade où le roi est assis sont deux peintures de M. Ollivier Merson, formant panneau. Ce sont deux épisodes de la vie de saint Louis. Dans le premier, à gauche, l'artiste a représenté Blanche de Castille et le jeune roi, mineur, assistant à la délivrance des malheureux serfs que leur seigneur avait emprisonnés.

Le second sujet plus connu et plus tragique rappelle le pardon que Louis IX accorda à Enguerrand de Coucy. Ce seigneur avait fait pendre trois jeunes étudiants flamands pour avoir chassé sur ses terres. Le roi, indigné, avait voulu que Coucy fût condamné à mort. Les barons du royaume et les parents de Coucy intercédèrent vivement en faveur d'Enguerrand. Le roi lu accorda la vie à la condition qu'il déposerait une forte somme destinée à des fondations pieuses.

Les vitrages de couleur de la galerie sont d'un dessin élégant; et les couleurs sont assez blafardes pour que le jour puisse largement passer à travers. Le pavage en marbre mérite aussi l'attention des visiteurs. — J. B.

L'Exposition universelle.

La même activité règne toujours dans tous les chantiers du palais de l'Exposition au Champ-de-Mars.

Dans la première quinzaine de novembre, toutes les constructions métalliques seront terminées; les planchers seront finis à la même époque.

Les plâtres et le dallage de la galerie des beaux-arts sont achevés dans toute la section sud, et aujourd'hui on commence le même travail dans la section nord.

La couverture et la vitrerie sont finies dans toutes les parties des grandes galeries, ainsi que dans celles de l'intérieur; en ce moment, les ouvriers couvreurs et vitriers sont occupés aux galeries transversales.

La plantation d'arbres dans le jardin d'horticulture est bien avancée; on a commencé à en planter du côté de l'avenue de La Bourdonnaye. Depuis vendredi, le cylindre fonctionne sur la route qui fait le tour de la construction métallique. Les cloisons vitrées de la galerie du petit matériel d'agriculture se font vivement; le côté de la section française sera terminé dans le courant de la semaine prochaine. On coule du béton sur plusieurs points du palais, et on masse de l'asphalte également dans différents endroits, afin de hâter ce travail le plus possible.

Les bureaux de la commission anglaise, qui se trouvent dans la galerie des beaux-arts et celle du vêtement, seront achevés dans le courant de la semaine prochaine. La commission espagnole a fait commencer cette semaine les travaux de terrassement du pavillon qui doit se trouver dans le jardin d'horticulture (côté de l'avenue de Suffren).

On s'occupe actuellement des deux horloges monumentales de l'Exposition universelle de 1878, qui doivent être placées, l'une au Trocadéro, l'autre au Champ-de-Mars, pour régler ensuite les nombreux cadrans des diverses autres parties de l'Exposition. C'est de l'Observatoire que se fera aux deux *horloges-mères* la transmission horaire.

Exposition théâtrale.

Il est institué au ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts, une commission chargée d'organiser l'exposition théâtrale à l'Exposition de 1878.

Cette commission est composée ainsi qu'il suit:

MM. de Watteville, directeur des sciences et lettres, membre de la commission supérieure des expositions, président;

A. de Beauplan, sous-directeur des beaux-arts;

Berger, directeur des sections étrangères à l'Exposition universelle, professeur suppléant à l'École des beaux-arts;

Charmes, attaché au ministère de l'instruction publique;

Diéterle, peintre;

Dumaresq, peintre;

Duminil, avocat à la cour d'appel de Paris;

Ch. Garnier, membre de l'Institut;

Halanzier, directeur de l'Opéra;

Nuitter, archiviste de l'Opéra;

Perrin, membre de l'Institut, directeur de la Comédie-Française;

Olivier de Watteville, inspecteur des services administratifs au ministère de l'intérieur.

Conservatoire des Arts-et-Métiers.

Les cours publics et gratuits de sciences appliquées aux arts commencent le lundi 5 novembre, au Conservatoire des arts-et-métiers.

Les cours de géométrie appliquée aux arts, professeur M. Laussedat, auront lieu les mercredi et samedi de chaque semaine, à neuf heures du soir.

Les cours de géométrie descriptive, professeur M. de La Gourderie, auront lieu les lundi et jeudi, à neuf heures du soir.

Les cours de mécanique appliquée aux arts, professeur M Tresca, auront lieu les lundi et jeudi, à sept heures et demie du soir.

Les cours de constructions civiles, professeur M. E. Trélat, auront lieu les mercredi et samedi, à 7 heures trois quarts du soir.

Les cours de physique appliquée aux arts, professeur M. E. Becquerel, auront lieu les mercredi et samedi, à 9 heures du soir.

Les cours de chimie générale dans ses rapports avec l'industrie, professeur M. E. Peligot, auront lieu les lundi et jeudi, à 9 heures du soir.

Les cours de chimie industrielle, professeur M. A. Girard, auront lieu les mardi et vendredi, à 9 heures du soir.

Les cours de chimie appliquée aux industries de la teinture, de la céramique et de la verrerie, professeur M. de Luynes, auront lieu les lundi et jeudi, à 7 heures trois quarts du soir.

Les cours de chimie agricole et d'analyse chimique, professeur M. Boussingault, auront lieu les mercredi et samedi, à neuf heures du soir.

Les cours d'agriculture, professeur M. Moll, auront lieu les mardi et vendredi, à sept heures trois quarts du soir.

Les cours des travaux agricoles et génie rural, professeur M. H. Mangon, auront lieu les mercredi et samedi à sept heures trois quarts du soir.

Les cours d'économie politique et de législation industrielle, professeur M. E. Levasseur, auront lieu les mardi et vendredi, à sept heures trois quarts du soir.

Les cours d'économie industrielle et de statistique, professeur M. J. Burot, auront lieu les mardi, et vendredi à neuf heures du soir.

Encore un obélisque.

Le bruit court, dit l'*Athenæum*, que les Américains ont acheté l'obélisque qui est encore debout à Alexandrie. Il était auprès de celui qu'on transporte actuellement en Angleterre et qui a couru en mer tant de dangers. Cet obélisque a été originairement érigé par Thotmès III et replacé depuis par Ramsès II à Héliopolis.

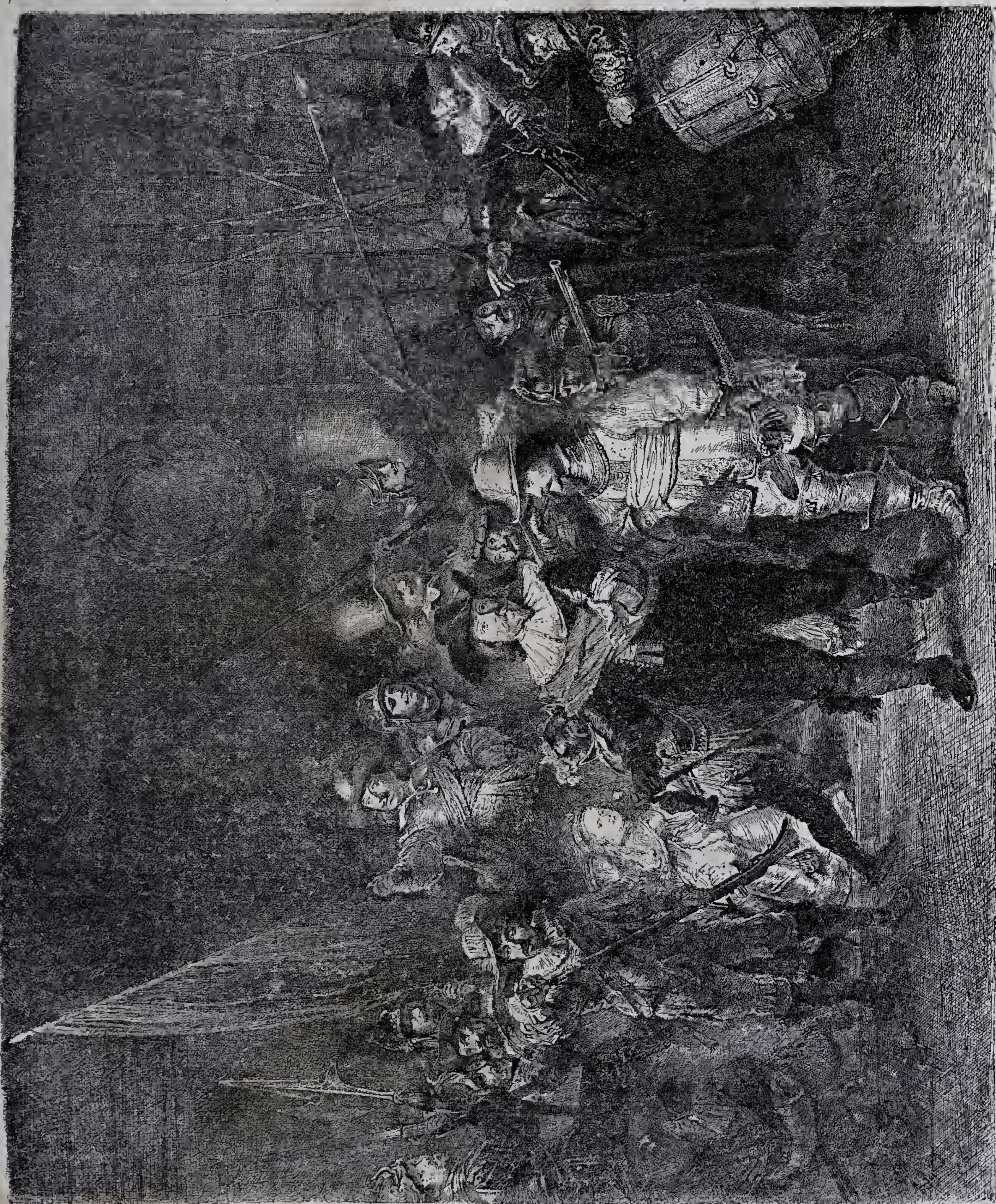
Nécrologie.

Le célèbre sculpteur anglais Durham vient de mourir à l'âge de cinquante-huit ans.

Sa première œuvre remarquable et remarquée fut le buste de Jenny Lind, en 1848. En 1851, son projet d'un monument commémoratif de l'Exposition universelle de 1851 fut choisi après concours; c'était une statue de la reine.

Mais celle du *prince consort*, qui mourut peu de temps après, y fut substituée sur l'ordre de la reine. D'autres travaux importants sont dus à son ciseau.

Depuis 1868, il faisait partie de l'Académie royale des beaux-arts.



LA RONDE DE NUIT, TABLEAU DE REMBRANDT, AU MUSÉE D'AMSTERDAM.

UNE VISITE A REMBRANDT

LA RONDE DE NUIT

—

Il est des sujets sur lesquels on écrira toujours et dont on aura jusqu'à la fin le droit, presque le devoir, de traiter à son tour. Le tableau de *la Ronde de nuit* est du nombre, attendu que l'énigme d'art qu'il propose est restée indéchiffrable et que, encore à l'heure qu'il est, il justifie un voyage spécial à Amsterdam. Tous ceux qu'ont passionnés depuis trois siècles ou qu'ont seulement intéressés les productions du génie moderne, ont fait leur pèlerinage à cette œuvre mystérieuse et ont mesuré sur elle leur idéal; et aussi tous ceux qui tiennent une plume ont voulu fixer les enthousiasmes ou les déceptions qu'elle leur avait causés. *La Ronde de nuit* a la vertu de la pierre de touche : elle fait sonner l'or de l'âme qui s'y frotte.

Tout le monde sait aujourd'hui ce que représente *la Ronde de nuit*, qui n'est pas une ronde et qui est un effet de plein jour. La mode, en Hollande, au XVIIᵉ siècle, était à ces portraits de corporations qui réunissent plusieurs têtes dans un seul cadre. La bourgeoisie, triomphante, s'était créé de la sorte, et par ce moyen, une peinture officielle, conforme à ses mœurs libres et à sa souveraineté nouvelle. Il ne se fondait pas une société d'arquebusiers, d'arbalétriers, d'archers ou de tireurs, que Van der Helst, Franz Hals, Govert Flinck, Mireveld ou Ravenstein ne fussent chargés d'en portraire les membres afin d'orner la salle de réunion, le *doelen*. C'était une manie, une furie, si l'on en juge par l'innombrable quantité de morceaux de cette espèce qui ornent les musées et les collections publiques ou privées. Il faut croire, d'ailleurs, que les commandes en étaient grassement rétribuées, car elles étaient fort recherchées par les maîtres d'alors. Rembrandt n'en avait pas encore obtenu une seule, à l'époque où Franz Hals par exemple avait déjà signé ses plus célèbres. *La Leçon d'anatomie* exceptée (encore ne l'avait-il guère exécutée que pour témoigner de son admiration et de son amitié pour le docteur Tulp), Rembrandt avait vu tous les travaux passer à ses rivaux et même à ses élèves. Son génie fantasque effrayait sans doute les riches bourgeois épris avant tout des ressemblances et peu curieux de voir leurs têtes servir à des recherches de clair-obscur. Enfin la gilde des arquebusiers, commandée par Franz Banning Cock, se décida à risquer l'aventure. Ce Banning Cock était, cette année-là même, échevin avec le docteur Tulp, ami du peintre, qui sans doute lui obtint la commande. S'adresser à Rembrandt, c'était s'adresser au diable, attendu que l'artiste, préoccupé en ce moment-là de toute autre chose que des arquebusiers, hanté par ses visions de lumière et rendu maussade par la mort de sa chère Saskia, ne devait guère se sentir disposé à pareille besogne. Il est probable que lorsque Rembrandt se vit en présence des vingt-neuf figures qu'on lui donnait à peindre, il trouva la tâche ingrate et prit secrètement le parti de l'esquiver. C'est du moins ce qui résulte de la composition de son tableau.

Cette composition est, dans son tumulte, des plus adroites, et si l'on réfléchit à quelle corvée le peintre voulait échapper, on arrivera à se convaincre qu'il ne pouvait le faire avec plus de réel génie. C'est le tambour qui est pour ainsi dire la clef du tableau et le pivot de son action. Les arquebusiers étaient réunis dans leur doelen, en train sans doute de causer entre eux de leurs exploits de tir. Tout à coup voilà que, dans la rue, le tambour bat et les appelle. Tous se lèvent précipitamment, empoignent qui son drapeau, qui son arme, et ils descendent. C'est au seuil de la porte que Rembrandt les saisit, dans leur hâte et leur pêle-mêle. Les plus agiles sont déjà en marche l'arquebuse sur l'épaule; les autres chargent vivement les leurs; celui-ci secoue et déroule son étendard. Quelques retardataires arrivent, en se pressant, de l'intérieur du doelen, et ils en franchissent les degrés. Le tambour précipite ses roulements d'appel, et jette comme une fièvre d'impatience dans tout ce groupe agité. Un chien aboie furieusement au tambour et se jette dans les jambes des porteurs de piques et de hallebardes. Dans la cohue, un jeune garçon lâche imprudemment un coup de feu dont un arquebusier se gare. A gauche, un galopin s'élance en avant de la compagnie, fier de la poire à poudre qu'on lui a donnée à porter.

Reste le fameux groupe central des deux petites filles, qui a tant intrigué les critiques et leur a donné tablature. On n'a peut-être pas assez remarqué que, dans la plantation du tableau, ces petites filles sont les seuls personnages qui marchent de gauche à droite, tandis que tous les autres vont de droite à gauche, sans doute dans la direction du tir auquel ils se rendent. Il serait assez simple d'en déduire, ce semble, qu'elles ne font que traverser la scène et qu'elles se trouvent tomber devant le doelen des arquebusiers juste au moment où ceux-ci en sortent. L'action se passant dans la rue, il n'y a point d'inconvénient à admettre qu'il y ait des passants dans cette rue et que ces passants soient deux petites filles. L'une d'elles, la plus en vue, celle que M. Vosmaer appelle « la petite fée », et qui mérite cette désignation par son éclat extraordinaire et magique, porte à la ceinture un coq mort, probablement abattu par son père dans une phase précédente du concours et dont elle ramène le trophée à sa famille. Dans l'activité déployée par les compagnons de Banning Cock, une part revient à l'émulation que surexcite en eux la vue de ce coq triomphal.

Telle est du moins l'explication que nous proposons du problème, sans prétendre toutefois l'avoir résolu mieux que nos prédécesseurs.

Venons maintenant à la peinture proprement dite. L'éducation d'art que nous recevons en France est tout italienne : elle correspond, d'ailleurs, précisément aux ardeurs du sang latin qui coule dans nos veines. Pour nous, la puissance d'exprimer atteint son faîte en Michel-Ange et en Raphaël, et déjà nous nous sentons troublé par les intimités mystérieuses

d'un Léonard. Le beau doit, pour nous convaincre, être explicite et simple ; nous le jugeons à l'emploi des moyens connus, moyens que nous avons divisés pour plus de clarté en deux parts, le dessin et la couleur. Pour peu que l'on ait vu peindre ou que l'on ait un peu peint soi-même, on arrive aisément à comprendre par quel procédé un Véronèse, par exemple, est supérieur à tous les coloristes, et l'on se forme un critérium excellent pour les écoles du Midi, mais qui, devant Rembrandt, se désorganise de lui-même. La peinture de *la Ronde de nuit* n'est pas, à proprement parler, de la peinture ; elle ne ressemble en rien à l'art des Titien et des Corrége. C'est je ne sais quoi d'inexpérimenté jusque-là et d'abandonné depuis Rembrandt, et qui n'a eu dans le monde d'autre manifestation que la sienne. De là, les sensations que l'on éprouve d'abord devant l'œuvre, et qui sont assez comparables à une attaque subite de cécité.

De fait, il faudrait décrire *la Ronde de nuit* comme on décrit une vision, car c'en est une ; il faudrait en traiter comme d'une apparition fumeuse, estompée par les ténèbres, grandie par la fièvre, dont les formes flottantes, les gestes fantômatiques, les couleurs indéfinissables appartiennent au domaine des songes, et non point à celui de la vie réelle. Ces arquebusiers n'ont rien de palpable : l'enfant au coq semble la création informe d'un chercheur d'or, l'évaporation ondoyante d'un creuset d'alchimiste ; l'homme rouge qui charge son mousquet est habillé de tons qui sont hors de la palette ; l'homme jaune est modelé en matière inflammable et combustible qui n'est rien si elle n'est pas du soleil. Le vêtement de Banning Cock lui-même est d'un noir qui n'est pas noir et d'un brun qui n'est pas brun et dont la nature seule a le secret aux heures nocturnes ; les opacités sont transparentes, et il y a dans les fonds de la toile des regards dardés dans l'ombre, dont on ne distingue pas les visages et qui dansent comme des feux follets. Par quels procédés Rembrandt est-il arrivé à cette évocation de lueurs colorées, à ces incandescences artificielles, à ces rayonnements profonds de l'objet et de l'être, voilà ce que l'on ne sait point, et ce que les plus prodigieux clair-obscuristes de son école n'ont pu jamais dire. Quoi qu'il en soit, quand on a regardé cela, on a regardé le soleil, et il est impossible d'abaisser la vue sur autre chose. On a la cervelle embrasée.

Il n'y a d'équivalent à *la Ronde de nuit* dans les arts que certaines pages d'*Hamlet* et des passages des symphonies de Beethoven, œuvres d'une portée immense et dont la compréhension date chez l'artiste ou le savant une étape intellectuelle de cent coudées. Pendant notre séjour à Amsterdam, nous avons habité *la Ronde de nuit* et nous n'avons habité qu'elle. En quelque endroit que nous nous transportassions, quel que fût le panorama pittoresque étalé sous nos yeux, c'est en compagnie du bon Banning Cock que nous vivions, parmi ses arquebusiers fantasmagoriques ; leurs ombres glissantes nous escortaient dans les rues ; nous marquions le pas sur le rhythme du tambour Van Campoort, et sous les grands arbres qui ombragent les quais du port de l'Y, le long des canaux sillonnés de koffs aux lourds chargements, nous suivions la trace lumineuse de la petite fée et les oscillations de son coq mystérieux.

Emile Bergerat.

La gravure qui accompagne ce remarquable article de notre confrère est une reproduction réduite d'une eau-forte que M. Léopold Flameng a faite pour donner un pendant à son magnifique fac-simile de la *Pièce aux cent florins.*

Cette eau-forte, éditée également par M. A. Lévy, est la plus remarquable copie qui ait été faite du tableau de Rembrandt, sans en excepter la lithographie bien connue de Mouilleron. Elle a du reste été accueillie avec la même faveur que la *Pièce aux cent florins.* A. de L.

L'ÉCOLE DES ARTS DÉCORATIFS

Il y a quelques jours, le *Journal officiel* enregistrait un arrêté du ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, décidant que « l'École nationale de dessin et de mathématiques pour l'application des beaux-arts à l'industrie s'appellerait désormais « l'École des arts décoratifs ».

Ce changement, dû sans doute à l'initiative intelligente du nouveau directeur, M. Louvrier de Lajolais, qui du premier coup a touché juste, n'est pas aussi simple qu'il semble. En France, les étiquettes sont choses sacrées, et c'est un beau succès quand on parvient, comme c'est ici le cas, à modifier un mauvais titre, à mine obscure et pédante, contre un autre plus court, plus clair et plus précis. A l'avenir, quand on parlera de l'École des arts décoratifs, tout le monde entendra qu'il s'agit d'une institution où l'on apprend le dessin avec ses applications industrielles, et l'on ne sera plus exposé à avoir l'air de faire quelque allusion à quelque mystérieuse école préparatoire réservée aux mathématiques et à la géométrie. Pour ma part, je sais quantité de gens amis des arts et fort instruits qui sont dans la plus complète ignorance sur l'établissement de la rue de l'École-de-Médecine.

Lorsqu'en 1766 le peintre Bachelier fonda cette institution, avec un désintéressement et une intelligence admirables, il avait le but de former un personnel d'ouvriers pour les charmantes industries dans lesquelles le goût de la France se montrait d'une façon si éclatante. Il s'adressait aux gens pauvres qui n'avaient pas les moyens d'apprendre un état et leur disait : « Venez à moi ; je vous enseignerai tout ce qu'il faut pour être un ouvrier habile dans les arts appliqués, et, suivant vos aptitudes, je vous préparerai à une carrière. » Son enseignement était gratuit ; il avait consacré toute sa fortune à cette noble entreprise. Dans un de ses rapports, il disait : « Combien les Balin, Boule, Germain père, Dumier, Roitier, Lempereur et autres artistes distingués, ont-

ils eu de peine à déraciner le goût barbare des siècles d'ignorance. Ils ont enfanté des chefs-d'œuvre, mais que d'obstacles n'ont-ils pas rencontrés dans l'exécution de leurs idées! Combien de fois n'ont-ils pas été au moment de se rebuter, faute d'avoir à conduire des hommes déjà préparés et en état de lire leurs pensées, de suivre l'intelligence de leurs modèles et d'entendre le langage des arts! Il n'est pas un de ces hommes fameux, ni de ceux qui ont couru la même carrière, qui n'ait eu de fréquentes occasions de se plaindre que la routine était la seule boussole des ouvriers. Des plaintes aussi générales et aussi bien fondées amènent nécessairement le désir de voir la main de l'ouvrier guidée par des principes et conséquemment la nécessité de l'établissement d'une école publique, où tout ouvrier puisse être instruit gratuitement des éléments du dessin. »

L'idée parut si utile et si féconde, qu'un an après l'école était déclarée royale, et soutenue par l'administration. En dépit des critiques de Mariette et des épigrammes de Diderot, sa prospérité fut très-grande pendant près de quatre-vingts ans. Malheureusement, elle perdit sous le second Empire son ancien éclat. En vain elle avait été pourvue, en 1843, d'un nouveau règlement qui portait à huit le nombre des cours; les règles n'étaient pas observées, les moyens d'émulation étaient incomplets ou mal employés, et l'enseignement restait insuffisant.

Le directeur actuel des beaux-arts, l'infatigable marquis de Chennevières, voulut remédier à cet état de choses. De toutes parts venaient les avertissements; en Angleterre, en Allemagne, en Belgique, en Italie, on avait fondé, à l'exemple de Bachelier, des écoles de dessin pour les arts appliqués à l'industrie. Au lendemain de l'Exposition de Londres, en 1862, Mérimée, dans un rapport d'une étonnante prévoyance, et M. du Sommerard avaient poussé le cri d'alarme, en nous montrant la concurrence étrangère s'armant pour lutter avec le goût français. Il était donc urgent de rendre à notre École des arts décoratifs (donnons-lui son nouveau nom) sa splendeur. Par arrêté du 1er octobre 1874, M. de Chennevières changea l'organisation de l'école. Un cours d'applications décoratives fut créé, de nouveaux professeurs furent adjoints aux précédents; on institua un conseil composé des chefs les plus considérables des industries d'art de la capitale, on établit des bourses destinées à stimuler l'émulation des élèves. Enfin le budget de l'école fut porté à 60,000 francs. Le directeur, Laurent Jan, qu'une certaine misanthropie tenait à l'écart, fit un effort d'activité, et les élèves bientôt crûrent en nombre.

Aujourd'hui, le rôle de cet établissement peut devenir considérable. M. Louvrier de Lajolais, sur qui maintenant reposent ses destinées, fait concevoir les meilleures espérances. Son zèle ardent et passionné, son entrain persuasif, les services qu'il a rendus dans les concours provoqués, et organisés par lui, de l'Union centrale des arts, enfin les études spéciales de toutes les questions qui se rapportent à l'enseignement de l'art décoratif, le désignaient aux fonctions de directeur d'une école qui doit servir de modèle à celles de nos provinces. Il connaît les divers systèmes d'enseignement et sait les dangers de la routine comme les avantages de la tradition.

La tradition!... mot souvent décrié et qui pourtant signifie expérience. C'est à propos de la tradition que, dans un récent discours de distribution de prix, M. le marquis de Chennevières prononçait ces belles paroles qui pourraient trouver encore une application ailleurs que dans le domaine de l'art : « Ah! mes enfants, la tradition, si vous saviez quelle force saine, quelle puissance énorme elle accumule au profit des institutions qui n'oublient pas de se la perpétuer! La tradition, entendons-nous bien, ce n'est pas la routine; c'est la pensée première qui a conçu une chose et l'a développée tout d'abord, selon la logique claire et nette, sage et féconde de sa conception; puis cette chose a été élargie par les générations suivantes, mais toujours dans le vrai sens naturel et national de la première impulsion donnée. Une institution créée par un esprit droit, conformément aux besoins et à l'instinct d'une race, doit lui être bonne et salutaire jusqu'à l'extinction de cette race. Il s'agit seulement de l'observer avec simplicité, d'élaguer les branches parasites ou vieillies, de la proportionner constamment aux nécessités agrandies de chaque génération, d'en transformer souvent le nom et les allures, selon l'ignorance ou les préjugés d'un temps... »

V. CH.

THORVALDSEN

En 1770, Copenhague voyait naître, dans la modeste maison d'un tailleur de bois, un artiste de génie, Albert ou Bertel Thorvaldsen. Il commença à manier le ciseau à l'âge où l'on apprend à lire; avant



La Nuit, bas-relief par THORVALDSEN.

d'aborder le marbre, il s'exerça, sous l'œil de son père, à faire sortir du tronc des chênes quelqu'une de ces robustes figures que l'on plaçait à la proue des navires. L'Académie de Copenhague, émue des dispositions du jeune artiste, le prit sous sa protec-

tion et l'envoya en Italie étudier ces modèles éternels qui devaient enflammer son génie et lui donner l'essor. Là, Thorvaldsen rencontra au milieu d'une gloire éclatante celui qui dominait alors la sculpture contemporaine, le maître qui avait retrouvé le secret de l'art antique; mais il ne fut pas ébloui de cette gloire. Il fit ce qu'avait fait Canova lui-même, il voulut, lui aussi, puiser directement à la source de l'art dont tant de modèles étaient sous ses yeux.



L'Amour vainqueur, par THORVALDSEN.

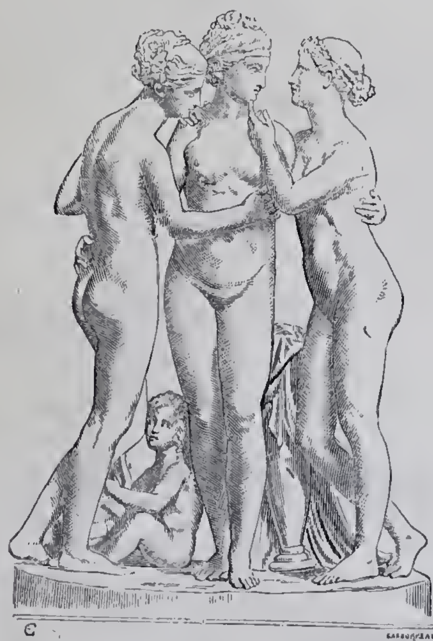
M. Eugène Plon, dans le beau livre qu'il a consacré à Thorvaldsen, nous montre le jeune sculpteur ébloui, fasciné par la contemplation des chefs-d'œuvre contenus dans les musées, et s'efforçant d'imprégner son âme de leur beauté immortelle avant que sa main osât en retracer les contours. « Je suis né le 8 mars 1797, dit-il dans son enthousiasme; jusque-là je n'existais pas! » Ce jour dont il datait son existence était le jour de son arrivée à Rome. Bien des mois s'écoulèrent dans ce travail d'incubation intellectuelle que le vulgaire prend facilement pour de l'oisiveté et qu'il reproche amèrement aux artistes.

Puis vint le moment où cet homme du Nord, ce Danois, se sentit enfin pénétré du feu sacré : il entreprit alors de produire à son tour,.se promettant bien de marcher à la suite des artistes grecs dans la voie qu'ils venaient de lui révéler : son œuvre est là pour prouver qu'il ne s'est jamais écarté de cette voie.

Thorvaldsen, le plus fécond des sculpteurs modernes, est à peine connu en France; nous n'avons de lui qu'un buste de Napoléon et encore ce buste a-t-il été presque détruit dans l'incendie des Tuileries. C'est en Allemagne, en Angleterre et surtout à Copenhague, qu'il faut aller pour étudier l'œuvre de Thorvaldsen; l'illustre artiste, reconnaissant des services et des honneurs que lui avait rendus l'Académie de sa ville natale, a laissé à Copenhague une grande partie de ses œuvres. Quand la mort vint le surprendre, au mois de mars 1844, la nation entière se sentit frappée au cœur : ses funérailles furent célébrées avec une pompe inusitée, et le tombeau qu'on lui a élevé a toute l'importance d'un monument.

M. Plon, dont la notoriété comme imprimeur-éditeur est considérable, est en même temps un écrivain d'un mérite rare; aussi est-ce avec un vif sentiment de sympathie que le monde des arts et des lettres a accueilli dernièrement sa nomination dans l'ordre de la Légion d'honneur. A ne considérer que son livre sur Thorvaldsen, il a rendu le plus grand service en faisant connaître en France un homme qui a joué un rôle considérable dans l'histoire de l'art contemporain. Thorvaldsen est un sculpteur de haute race; la noblesse, l'élégance et la sobriété, c'est-à-dire les qualités primordiales de la sculpture, caractérisent essentiellement son œuvre : les types qu'il a créés sont tous imprégnés de cette vérité idéale qui, en art, est la vérité et dont l'école moderne semble si peu se préoccuper. Toujours il a voulu voir dans la figure humaine la synthèse de la beauté, de l'harmonie des lignes : il corrigeait volontairement les imperfections, les vulgarités du modèle, se sentant l'âme trop fière pour descendre au rôle de copiste servile.

Le livre de M. Plon est certainement le livre le mieux illustré qui ait été publié sur la sculpture : on peut en juger par les quelques gravures que nous mettons sous les yeux du lecteur. L'écrivain ayant cette bonne fortune d'être son propre éditeur s'est véritablement traité en enfant gâté. Il a fait appel



Les Trois Grâces, groupe par THORVALDSEN.

au talent si sévère et si délicat en même temps de M. Gaillard, et celui-ci a enrichi son ouvrage de trente-sept dessins sur bois d'après les compositions principales de Thorvaldsen. De cette association d'artistes hors ligne, — je parle aussi bien de l'écrivain et de l'imprimeur — est sorti un livre char-

mant que l'éditeur a publié avec amour, sans préoccupation d'en tirer aucun profit, bornant son ambition à le voir entrer dans la bibliothèque de tous les hommes de goût [1].



Le Nid d'Amours, bas-relief par THORVALDSEN.

ALFRED DE LOSTALOT.

L'APPLICATION DES ARTS A LA VIE PRIVÉE

AU DIX-HUITIÈME SIÈCLE

LES JARDINS

— SUITE —

Le jardin *chinois*, également importé chez nous d'Angleterre, vanté par l'architecte Chambers, qui en publiait, à Londres, les descriptions détaillées (1757), représente les mêmes exagérations sous d'autres formes, présentées aussi comme *naturelles*. C'était une perpétuelle mise en scène qui s'efforçait de chercher la variété sous trois formes : scènes *riantes*, *horribles*, *enchantées*. Au nombre de celles-ci se plaçaient le bruit tumultueux d'une rivière qu'on entend sans savoir d'où le bruit provient, ou encore le vent formant des sons étranges à travers les cavités, les échos artificiels. Joignez-y les animaux rares. Dans les *scènes d'horreur*, on rencontre des rocs suspendus, d'impétueuses cataractes, des cavernes obscures, des arbres brisés par la tempête, brûlés par la foudre, emportés par les torrents, des édifices en ruines, de chétives cabanes qui indiquent une profonde misère.

Dans les *scènes riantes* qui, généralement, succèdent par un violent contraste, on trouve une végétation gracieuse, des jeux de lumière bien ménagés, des lacs charmants, des prairies remplies de bétail, des rivières qui serpentent, des moulins, des bateaux, de délicieux bosquets, traités avec un soin particulier. Enfin il y avait des avenues dans ces jardins, qui imitaient en ceci encore les Chinois. Les chemins sont constamment pratiqués en ligne droite; il parait absurde aux Chinois de faire une route qui serpente, car, disent-ils, c'est ou l'art ou le passage constant des voyageurs qui l'a tracée, et il n'est pas à supposer que l'homme ait volontairement choisi la ligne courbe. En un mot, les jardiniers chinois traitent un jardin comme nos peintres composent un tableau [1].

Ce nouvel abus d'une décoration recherchée, ostentation de la nature qui la trahissait en ayant l'air de la faire triompher, c'est précisément ce que Rousseau, amateur de la vraie nature, combattit avec finesse et énergie de cette plume qui retraçait les jardins enchantés de Julie. Il censura ces jardins, faits « d'une manière si dispendieuse et entretenus à si grands frais, que cette idée lui ôtait tout le plaisir qu'il aurait pu goûter à les voir ». Il s'élevait contre ces « roches, ces grottes, ces cascades artificielles dans des lieux sablonneux où l'on n'a que l'eau de puits »; contre « ces fleurs et ces plantes rares de tous les climats, rassemblées et cultivées en un même sol »; contre « cette profusion de merveilles qu'on ne trouve qu'éparses et séparées. La nature s'y présente sous mille aspects divers, et le tout ensemble n'est point naturel. » A ces types compliqués, il opposa le jardin plus simple « où l'on n'a transporté ni terres ni pierres, fait ni pompes ni réservoirs; où on n'a besoin ni de serres, ni de fourneaux, ni de cloches, ni de paillassons ». — « Un terrain presque uni, ajoute-t-il, a reçu des ornements très-simples. Des herbes communes, des arbrisseaux communs, quelques filets d'eau coulant sans apprêt, sans contrainte, ont suffi pour l'embellir. C'est un jeu sans effort, dont la facilité donne au spectateur un nouveau plaisir. Je sens que ce séjour pourrait être encore plus agréable et me plaire infiniment moins. » Et il cite le parc encore aujourd'hui célèbre de milord Cobham à Stowe, « composé de lieux très-beaux, très-pittoresques, dont les aspects ont été choisis en différents pays, et dont tout paraît naturel, excepté l'assemblage. Le maître et le créateur de cette superbe solitude y a même fait construire des ruines, des temples, d'anciens édifices, et les temps ainsi que les lieux y sont rassemblés avec une magnificence plus qu'humaine. Voilà précisément de quoi je me plains. Je voudrais que les amusements des hommes eussent toujours un air facile qui ne fît point songer à leur faiblesse, et qu'en admirant ces merveilles, on n'y eût point l'imagination fatiguée des sommes et des travaux qu'ils ont coûtés [2]» .

Ainsi un goût plus rapproché de la nature s'efforçait d'éloigner du système du jardin anglais, qui avait toutes ses préférences, les magnificences outrées qui le surchargeaient. Ce goût réclamait une simplicité qui n'excluait pas l'art, mais repoussait le faste. Il se manifestait en refusant une admiration sans réserve à ces superbes jardins de Stowe qui enle-

1. *Thorvaldsen, sa vie et son œuvre*, par Eugène Plon, 2e édition. Librairie Eugène Plon, Paris.

1. Dessins des édifices, meubles, habits, machines et ustensiles des Chinois, par Chambers, cité par Charles Blanc (*Grammaire des arts du dessin*). M. Charles Blanc joint lui-même des pages exactes et piquantes sur ce sujet, auxquelles nous ne pouvons que renvoyer.

2. *Nouvelle Héloïse*. Partie IV. Lettre XII.

vaient alors presque tous les suffrages. Disons un mot de ces jardins qui ont contribué à faire école. Stowe était l'œuvre d'un grand seigneur qui se fit le collaborateur du célèbre jardinier Kent. Nous ne doutons guère que Rousseau, en les parcourant, n'ait admiré la perspective de la terrasse méridionale, qui domine une belle pelouse semée de troupeaux, et la vue dont on jouit d'autres terrasses. Il se sera devant plus d'un côté arrêté pour en jouir. Mais combien il aura souffert de ce trop d'ornements, et comme il aura maudit le temple dorique de Bacchus, celui de Vénus, les pyramides et les colonnes si prodiguées! Il est même douteux que le temple de l'Amitié, quoique répondant mieux à ses théories sentimentales, ait trouvé grâce à ses yeux, et qu'il ait éprouvé beaucoup de charme devant le péristyle de seize colonnes ioniques, consacré à l'antique Vertu sous les traits d'Homère, de Lycurgue et d'Épaminondas, à laquelle le temple de la moderne Vertu fait pendant. Enfin, qu'aura-t-il pensé de l'amalgame de Caïn et d'Abel, d'Hercule et d'Antée, d'Apollon et des Muses? Se sera-t-il fâché ou déridé un moment en regardant le singe assis qui se contemple dans un miroir sur une colonne tronquée, dédiée à Congrève?

Le jardin, moins surchargé d'ornements, avait plus de chances de devenir le rêve de cette classe d'hommes qui, moins opulents, vont y chercher, non la distraction d'une oisiveté prolongée, mais le repos du labeur habituel. Plus de gens purent prétendre à donner à leur modeste villa cet accessoire qui, pour le citadin, représente souvent à lui seul toute la campagne. Les plus riches travaillaient aussi davantage sur ce modèle à mesure que le siècle marchait vers la fin. L'artificiel ne fut pas banni de ces jardins étendus, de ces nobles parcs. Mais la nature y domina. L'art déjà avait plus d'égard à la vue, n'oubliait pas les eaux vives et courantes, laissait pousser les arbres mieux à leur gré. La fin du règne de Louis XV s'avance d'un pas mieux assuré dans cette voie nouvelle. N'est-ce pas dans un de ces séjours, plus conformes au goût qu'il avait recommandé, que le plus illustre promoteur de cette réforme passera ses derniers jours et trouvera une tombe à l'ombre des peupliers? Non pas que Rousseau eût tracé le plan d'Ermenonville, qu'il en eût approuvé tous les détails. Même charmants, ils compliquent cette création délicieuse, mais il y avait senti où plutôt il dut y sentir déjà l'influence de son âme et de son génie.

Trop de factice encore s'y rencontre. Mais un domaine si vaste peut laisser place à bien des combinaisons ingénieuses. Son étendue même empêche ces éléments divers de produire des effets heurtés et discordants. L'Arcadie, le Désert, le Bocage montrent la main de l'artiste, celle du propriétaire lui-même (M. de Girardin), qui a écrit le traité : *De la composition des paysages*, et qui n'eut qu'à s'aider du jardinier Morel. On y goûta un heureux contraste entre les riches prairies boisées et les roches sauvages, semées par la nature au milieu des plaines sablonneuses. On éprouva un sentiment vif et sérieux en présence de cette île de peupliers, de ces genêts, de ces genévriers, de ces hauts sapins et de ces beaux cèdres. On se plut à ces cascades naturelles, à ces pièces d'eau irrégulières, surtout à ce beau lac du Désert. On y trouvait des œuvres célèbres, mais heureusement disséminées dans la verdure. L'image du siècle apparaît encore dans ces quatrains, dans ces huitains inscrits sur leurs murs, dans l'Hermitage, dans la salle de Danse, dans la Chaumière du charbonnier, dans l'autel dédié à la Rêverie, dans la Pyramide à la gloire des poëtes de la nature, et dans le temple de la Philosophie! Une jolie dédicace orne ce temple, et elle a bien du vrai : « A Michel Montaigne, qui a tout dit. »

La réaction contre un art trop pompeux se montra dans d'autres grandes créations de même genre aux environs de Paris. On cita[1] l'admirable parc de Guiscard, œuvre de Morel, qui se substitua à un ancien parc français, planté par le duc d'Aumont. Guiscard, bien moins qu'Ermenonville, ne craint pas d'avouer qu'il est une production de l'art. Mais les plantations, les promenades à l'ombre, les massifs et les taillis, les groupes d'arbres, les ruisseaux formés des anciens jets d'eau, composent un tout gracieux, riant et frais, enchanteur. La classe riche a fait ici ce que la classe nobiliaire ne fait pas toujours, le superflu utile et qui rapporte. La grande pelouse est en même temps une excellente prairie; les eaux sont empoissonnées : il y a de vastes pâtures, etc. Il faudrait nommer encore d'autres créations des émules des Kent et des Whatelay, Morfontaine (1770), Dampierre, Monceaux, Maupertuis, le Rainey, le désert de Montvillé, près Saint-Germain, tant d'autres. Une critique détaillée indiquerait comment se combine l'inspiration heureuse du temps, qui est la nature, — et son goût souvent faux, — pour la plus grande jouissance de cette société où la richesse se montrait si résolue et si habile à jouir d'elle-même.

HENRI BAUDRILLART.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

—

Les salles funéraires de l'hôtel Carnavalet.

On sait que l'ancienne résidence de Mme de Sévigné renferme aujourd'hui d'intéressantes collections lapidaires formées de fragments de sculpture et d'architecture provenant d'anciens édifices parisiens et offrant par conséquent une incontestable authenticité. Les parties les plus complètes de ces collections sont celles qui se composent de sarcophages, de tombeaux en pierre ou en plâtre, et permettent de suivre, depuis les temps gallo-romains jusqu'au milieu du moyen âge, l'histoire des sépultures dans notre pays. Les salles funéraires de l'hôtel Carnavalet présentent actuellement au visiteur une centaine de monuments à l'état intact ou fragmentaire.

Les plus anciens sont des débris de monuments arrachés aux édifices construits par les Romains et appro-

1. Voir *Parcs et jardins*, par M. Andre Lefèvre.

priés plus ou moins grossièrement à leur destination funèbre. On trouve des fûts de colonnes creusés, des bornes milliaires dont l'intérieur est vidé, des blocs de pierre portant encore des inscriptions et ayant évidemment appartenu à des monuments religieux ou civils ; mais on reconnaît qu'ils ont été brisés et rapprochés pour former des sépultures. Cette dévastation des édifices gallo-romains correspond soit à l'établissement du christianisme dans les Gaules, soit à l'invasion des Barbares et aux premières fondations des Francs. Grossiers, cupides, et tout à fait inhabiles dans l'art de bâtir, les conquérants considérèrent les monuments de construction romaine comme des carrières à pierre, et ils les exploitèrent sans vergogne.

Lorsqu'il n'y eut plus d'édifice ancien à détruire, les premiers Parisiens songèrent à tirer parti d'une substance que leur sol contient en abondance et qui se prête facilement à tous les usages ; ils employèrent tantôt le gypse à l'état naturel, tantôt le plâtre grossièrement gâché, et en firent des tombeaux. On a retrouvé ces sarcophages en grande quantité dans toutes les anciennes nécropoles parisiennes, à Saint-Marcel, au fief des Tombes, sur le plateau de la montagne Sainte-Geneviève, aux environs de Saint-Germain-des-Prés, etc.

Les estampages des tombeaux en plâtre sont fort curieux : les plus anciens ne portent pas le signe chrétien et sont, par conséquent, antérieurs à l'établissement du christianisme dans les Gaules ; plus tard, la croix se montre, soit seule, soit avec d'autres emblèmes, et permet ainsi de dater approximativement les découvertes. La ressemblance des dessins autorise à penser qu'il existait un ou plusieurs ateliers de *plâtriers* funéraires, se transportant de cimetière en cimetière, avec leurs instruments de travail et ornant, après les avoir soudées, les diverses pièces dont se composait un sarcophage.

Statue du capitaine Cook.

On vient d'achever à Londres une statue en bronze du capitaine Cook, destinée à la ville de Sydney (Australie). Cette statue, qui doit être expédiée prochainement, est de grandes proportions ; elle mesure 13 pieds anglais et 37 avec son piédestal. Elle sera érigée dans le Hyde Park de Sydney, sur une éminence d'où les navires, à leur entrée dans la vaste baie de Port Jakson, pourront l'apercevoir de très-loin.

Le célèbre navigateur est représenté tête nue, en costume de marin, sur le pont de son navire, au moment où il reconnaît les côtes de la Nouvelle-Galles du Sud.

On sait qu'il existe déjà en Océanie, dans l'archipel de Sandwich, un monument élevé en 1874 à la mémoire de James Cook. C'est un obélisque en pierre, de 27 pieds de haut, situé sur la plage de Kealakehua, dans l'île d'Owhihee, où le capitaine Cook fut assassiné par les naturels le 14 février 1779.

La sépulture de Cristophe Colomb à Santo Domingo.

Le 10 septembre, en faisant des fouilles dans la cathédrale de Santo-Domingo, capitale de la république Dominicaine, à l'occasion de divers travaux de réparations, le curé Billini a trouvé, dans une excavation pratiquée sous l'emplacement du siége archiépiscopal, une boîte de plomb de 49 centimètres de long sur 20 de large et 21 de hauteur.

Cette boîte, contenant des ossements humains, est gravée des caractères suivants :

Extérieurement sur le couvercle : D. de la A. Per, Ate.

Extérieurement sur le côté gauche : C.

Extérieurement sur la face antérieure : C.

Extérieurement sur le côté droit : A.

Intérieurement sur le couvercle : Illtre Es le varon dn Cristobal Colon.

Ce que l'on suppose devoir signifier : Descrubidor de la America, Primer Almirante Varon Don Cristobal Colon.

Ces inscriptions sont en caractères de gothique allemande.

L'exhumation a eu lieu en présence des consuls et agents consulaires des diverses nations représentées à Santo-Domingo, du conseil des ministres et d'un grand concours de population.

La tradition locale voulant qu'en 1789, après le traité de Bâle, quand le gouvernement espagnol, avant de livrer à la France la partie est de l'île de Saint-Domingue, ordonna la translation des cendres de Colomb à la Havane, un chanoine eût substitué d'autres restes à ceux de Christophe Colomb et que ceux-ci eussent été déposés dans le chœur de la cathédrale, à gauche de l'autel.

Grâce à la manœuvre de ce chanoine, inspiré soit par un sentiment de patriotisme local, soit par le respect des dernières volontés de Colomb fixant Santo-Domingo comme le lieu choisi pour sa sépulture, ce ne seraient pas les cendres du grand navigateur que l'Espagne posséderait à la Havane, mais probablement celles de son frère Diégo.

La découverte du 10 septembre semblerait donner raison à la tradition. Il est probable toutefois que l'Espagne ne se déclarera pas convaincue sans discussion.

La taille de l'homme.

La question de la taille de l'homme est une de celles qui ont le plus excité la curiosité des anthropologistes. Il existe de nombreux travaux de statistique relatifs à la hauteur variable de la stature humaine, et, comme d'ordinaire, les auteurs de ces travaux diffèrent généralement dans leurs conclusions.

D'après une étude d'ensemble que vient de publier la *Revue d'anthropologie*, l'homme le plus grand qu'on ait rencontré serait un Finlandais mesurant $2^m,83$; l'homme le plus petit aurait été un nain qui n'avait que 43 centimètres de hauteur. Entre ces deux extrêmes, il existe de nombreuses différences, et les climats, les habitudes, les mœurs exercent une influence considérable sur la hauteur moyenne des hommes.

Les Patagons constituent la population chez laquelle les individus atteignent la hauteur moyenne la plus considérable, celle de $1^m,78$. Les Boschimans de l'Afrique australe sont, au contraire, les plus petits des hommes : leur taille moyenne ne s'élève pas à plus de $1^m,35$. La moyenne entre ces deux extrêmes serait de $1^m,60$, si l'on considère surtout que, d'après Lapeyrouse, les Samoens, une peuplade peu connue, ont, en général, $1^m,80$ à $1^m,85$.

La *Revue d'anthropologie* croit cependant, d'après les tableaux publiés jusqu'à présent, que cette moyenne doit être un peu plus élevée, et elle propose d'adopter le terme de $1^m,65$ comme le point central à partir duquel devront diverger les divisions pour la stature.

Chacun peut ainsi savoir si sa taille est au-dessus ou au-dessous de la moyenne. Ajoutons cependant que ces renseignements ne s'appliquent qu'aux hommes.

La stature moyenne des femmes a échappé jusqu'à présent à la statistique.

GUSTAVE BRION

—

L'artiste que la mort vient de frapper avait depuis longtemps, parmi les amateurs, la réputation d'un de nos premiers peintres de genre contemporains. Ses tableaux, dont plusieurs ont été popularisés par la gravure, étaient fort admirés et prenaient place dens les galeries des collectionneurs à côté des maîtres de ce temps. Sa touche libre et nette, une précision aimable dans la pensée, beaucoup de mesure et de clarté, une imagination vive, souvent piquante, pleine de finesse, s'épanouissant dans les honnêtes scènes de famille, un accent convaincu et personnel, donnaient à toutes ses compositions je ne sais quel charme de vigoureuse réalité d'où s'exhalait une émotion exempte d'emphase.

Gustave Brion, par son éducation, appartenait, comme Charles Marchal, à la forte race alsacienne; comme lui, il se plut dans la représentation des mœurs de son pays; mais son talent a plus de variété et d'ampleur. Il naquit en 1824, à Rothau,



LE JOUR DES ROIS EN ALSACE, TABLEAU DE GUSTAVE BRION

(Dessin de l'artiste.)

dans le département des Vosges. Il n'avait pas sept ans quand sa famille vint s'établir à Strasbourg. Il apprit la peinture dans l'atelier de Gabriel Guérin et reçut en même temps les premiers éléments de la sculpture et de l'architecture. Obligé de subvenir très-jeune à son existence, il donna des leçons, fit des portraits, des lithographies, des illustrations de livres, tout en continuant ses études.

Son premier tableau exposé fut un *Intérieur de ferme à Dambach*, qui figura au Salon de 1847. En 1853, il obtint une seconde médaille avec ses *Schlitters de la Forêt-Noire*, toile qui fut acquise pour le musée de Strasbourg et fut détruite, en 1870, dans l'incendie allumé par les Allemands. Le *Train sur le Rhin* et l'*Enterrement dans les Vosges*, exposés en 1855, marquèrent un progrès définitif et lui valurent les plus précieux éloges. « Ce jeune artiste, disait Théophile Gautier, possède un très-fin sentiment de la couleur, et le don de trouver dans la vie ordinaire le côté singulier... Son pinceau écrit bien ce qu'il veut, et accuse chaque détail avec une précision certaine. Sans vouloir décourager son avenir, nous doutons qu'il fasse jamais mieux. »

Brion fit mieux pourtant, et dans des genres très-différents. Qu'il visite l'Espagne ou l'Italie, Venise ou Florence, la Bretagne ou les pays basques, ce qui le frappe, c'est le côté vivant et pittoresque des choses, c'est un contraste entre l'habitant et le paysage, c'est un costume étrange ou une scène locale. Ce qu'il a vu à Venise, c'est... un enterrement,

parce que, là-bas, le deuil se porte en rouge. Ennemi des théories creuses de l'esthétique, il peignit sans s'inquiéter du désespoir qu'il pouvait causer aux faiseurs de classifications, fort embarrassés de savoir dans quelle catégorie ils devaient le ranger. La lutte de l'idéal et du réel ne le touchait guère, et il aurait dit volontiers comme le poëte :

L'âme et le corps, hélas ! ils iront deux à deux,
Tant que le monde ira, — pas à pas, — côte à côte,
Comme s'en vont les vers classiques et les bœufs,
L'un disant : « Tu fais mal, » et l'autre : « C'est ta faute ! »

L'empereur Napoléon III ayant demandé à Brion un tableau d'archéologie romaine, à l'époque où il écrivait la vie de Jules César, l'artiste se mit consciencieusement à étudier les œuvres militaires de l'antiquité et peignit le *Siége d'une ville par les Romains sous Jules César*, qui fut fort remarqué au Salon de 1863 et lui valut la croix de la Légion d'honneur. Il montra le même don d'assimilation, la même facilité pour d'autres sujets.

Son thème favori fut néanmoins toujours l'Alsace. La vie entière du paysan de cette contrée est représentée dans son œuvre. C'est d'abord le *Mariage protestant*, où l'on voit le pasteur unir les jeunes époux en présence de la famille et des témoins ; puis vient le *Repas de noces*, qui nous montre le marié tenant à la main le citron symbolique et embrassant les filles du village, tandis que sa femme est embrassée par les garçons. Puis voilà le ménétrier et la scène du bal dans une grange ensoleillée. Une fois le ménage installé, arrive le *Jour des Rois*, grande fête de famille en Alsace, pendant laquelle les petits enfants, avec des vêtement royaux, portent les attributs des mages. Le *Benedicite* et la *Lecture de la Bible*, un de ses meilleurs tableaux, qui lui a valu la médaille d'honneur au Salon de 1867, nous apprennent avec quel respect le chef de famille fait observer les usages religieux. Enfin l'*Enterrement sur le Rhin* est l'adieu suprême rendu au chef vénéré.

Il est impossible de mieux unir que ne l'a fait Brion le caractère sérieux des impressions de l'âme avec les détails piquants du costume et des accessoires. De tous ces tableaux se dégage un parfum d'honnêteté. Il suffit de voir ces intérieurs, ces meubles simples et robustes, le grand poêle en faïence verte qui lui est si cher, pour comprendre et pour aimer le monde dont il peuple ses toiles. Nous faisons le vœu que son œuvre soit réunie à l'École des beaux-arts, dans une exposition publique : sans doute la chose est difficile, car beaucoup de ses tableaux sont dans les mains de l'étranger, notamment la *Lecture de la Bible*, à Berlin ; la *Noce*, à Stuttgart, et notre musée du Luxembourg ne possède que deux toiles du peintre qui n'est plus. Cependant on trouverait encore en France assez de collectionneurs qui prêteraient celles qu'ils possèdent. Ce serait une excellente manière de rendre hommage à la belle province que nous avons perdue et à l'excellent artiste qui l'a glorifiée.

Victor Champier.

EXPOSITION UNIVERSELLE

—

GALERIES HISTORIQUES

Lorsque, au fond de la cour du ministère de l'intérieur, on aura franchi le perron, on trouve à sa droite une petite porte basse sur laquelle l'inscription : *Le public n'entre pas ici*, paraît être à beaucoup de personnes une invitation plutôt qu'une défense. L'inscription, en effet, se fait tellement petite — nul huissier rébarbatif n'est chargé de la faire respecter — que les plus timides osent frapper, ouvrir même la porte, traverser une antichambre lilliputienne, pour pénétrer dans le cabinet où ils se trouvent en présence du directeur de l'exposition historique de l'art ancien, de M. de Longpérier, de l'Institut, le savant le plus obligeant et le plus modeste qu'il soit donné de rencontrer. D'un savoir d'une immense étendue, d'un goût fort éclairé, il a été naturellement désigné, par sa position, par ses connaissances, au poste que le gouvernement a bien voulu lui confier.

M. de Longpérier reçoit dans ce cabinet, trop petit pour les nombreux visiteurs, la foule des amateurs qui viennent offrir des objets d'art à l'Exposition, soit en les montrant, si les dimensions le permettent, soit en donnant leur description. Celui-ci tire de sa poche quelques médailles antiques, tel autre des bijoux de la Renaissance. Aujourd'hui, vous voyez sur le bureau un bronze italien, un ivoire du XVIe siècle, un émail de Limoges ; hier, vous avez pu y admirer des armes damasquinées, des cristaux de roche chinois, des fers ciselés. Mais ce ne sont là, pour le moment, que des présentations et, à part quelques portraits historiques suspendus provisoirement aux parois du cabinet, nul objet d'art n'est encore reçu.

Ils doivent attendre leur tour, s'ils sont jugés dignes de figurer dans les galeries, comme les autres envois promis par la province ou par l'étranger, et qui arriveront, tout le fait espérer, même de l'Orient, malgré toutes les complications. Les galeries historiques, en effet, excercent un intérêt général chez tous les peules. C'est le terrain neutre sur lequel les nationalités les plus diverses peuvent se rencontrer amicalement, se donner la main et chercher la victoire dans la gloire du passé. C'est la question du développement intellectuel qui se débat dans ces galeries, l'histoire de la lutte de l'esprit contre la matière, l'histoire de la difficulté vaincue dans la recherche de l'inconnu, du beau, de l'idéal.

Ce n'est pas le « bibelot » que ces galeries sont chargées de glorifier, ce n'est pas la « curiosité » de l'ignorant, le noyau de cerise qui a manqué faire tomber une célèbre cantatrice, qui doit y figurer, mais l'objet d'art qui trahit le travail et l'inspiration, qui porte le cachet de sa nationalité, du pays qui l'a vu naître, l'a fait se développer et mûrir et qui est un document de l'histoire du peuple.

Ce sont ces documents, témoins vivants encore d'un passé mort depuis longtemps, preuves matérielles de l'esprit immortel, ce sont ces documents que nous allons passer en revue, dans l'exposition historique, en les examinant, comme nous venons de le dire, dans leur rapport avec l'histoire de la civilisation.

Il serait toutefois erroné de supposer que la philosophie seule profite de ces études historiques ; une très-large part en revient aussi aux arts industriels. On a pu constater que les galeries rétrospectives de l'Exposition universelle de 1867, ainsi que les expositions partielles faites depuis au palais de l'Industrie, ont exercé une très-grande et très-heureuse influence sur les diverses branches de l'industrie. Je ne citerai comme exemples que les très-belles et très-variées faïences artistiques modernes, les meubles Louis XV et Louis XVI, les émaux et surtout les verreries.

Les objets d'art sont nombreux, multiples, excessivement variés par leur âge, leur provenance et leur composition. Pour les classer et les exposer avec clarté et profit pour le visiteur, il fallait adopter un principe : celui auquel s'est arrêtée la commission, c'est le principe de l'*ordre chronologique* pour tous les pays.

Ainsi, par exemple, pour la France, on commencera par les objets appartenant aux siècles indéterminés, préhistoriques, qui se trouvent mélangés avec les objets fabriqués encore d'après les anciens procédés, mais qui, en réalité, appartiennent à des siècles historiques. Puis vient l'époque des Gaulois, celle des Gallo-Romains, ensuite successivement les époques des Mérovingiens, des Carlovingiens, des Français sous la troisième race jusqu'à la fin du XVe siècle, celle de la Renaissance et enfin la période de Louis XIV, Louis XV, Louis XVI, comprise sous le nom des temps modernes et qui s'arrête à la fin du siècle dernier, à l'avénement de Napoléon. L'exposition historique ne va pas au delà de 1800, les produits artistiques de l'Empire étant trop répandus en France et trop connus de tout le monde pour exiger une exposition.

Cette classification chronologique telle que nous venons de l'exposer pour la France sera également suivie pour chacun des peuples qui figurera dans l'exposition, à cette seule différence, — si c'en est une, — que les époques changent de nom, suivant la nation.

Cependant, tout en exposant et en réunissant chez chaque peuple les objets appartenant à la même époque, ceux-ci ne se trouvent pas pêle-mêle confondus ensemble, mais il y a des subdivisions, suivant le principe que nous appelons volontiers celui de la MATIÈRE, c'est-à dire que l'on réunit ensemble les objets fabriqués avec la même matière, ou ayant la même distinction matérielle, tels que par exemple les faïences, les monnaies, les armes, les bijoux, etc.

Dix sections sont ainsi réparties :

1° Art primitif et antiquités des Gaules ;
2° Sculpture ; glyptique ;
3° Numismatique, médailles, sigillographie ;
4° Céramique (faïences, porcelaines) ;
5° Manuscrits, livres incunables, dessins, reliures ;
6° Armes, armures ;
7° Orfévrerie, ivoire, cristaux, bijoux ;
8° Ameublement, étoffes, tapisseries ;
9° Ethnographie des peuples étrangers à l'Europe ;
10° Instruments anciens de musique.

Conformément à ce principe, la Commission d'admission a été subdivisée en dix sections, présidées chacune par un de ses membres, sous la présidence générale du directeur. Chacune des dix sections donne son avis sur l'opportunité des offres d'exposition adressées à l'administration et statue sur l'admission et la classification des objets proposés.

Telle est la pensée qui dirige l'Exposition dans les galeries historiques. Pourra-t-on toujours la réaliser ? Il est à craindre que non. Plusieurs États étrangers, même quelques amateurs, ont manifesté le désir de voir rester réunis, dans leur ensemble, tous les objets de la collection envoyée.

La Commission sans doute se verra parfois, avec regret, forcée d'obtempérer aux conditions imposées ; mais elle prendra sa revanche dans le catalogue où, dans tous les cas, l'ordre chronologique sera soigneusement observé.

Je dis que la Commission cédera avec regret, parce que l'encombrement des objets appartenant aux époques les plus diverses dans la même vitrine rend l'Exposition peut-être plus pittoresque, mais pour sûr moins instructive. L'ordre chronologique seul en effet permet d'étudier les progrès de l'art dans leur rapport avec le développement de l'esprit. Nous verrons plus tard, en parcourant les galeries historiques, comment l'histoire de la nation se trouve écrite dans ses productions artistiques ; comment, par exemple, lorsque le peuple est asservi par le despotisme, toutes ses facultés, toutes ses aspirations ne peuvent se frayer un chemin que dans le domaine de l'imagination, et qu'alors il a le temps et l'inspiration propre à créer des chefs-d'œuvre ; comment, par contre, poussé sur les champs de bataille, il bombarde et brûle les musées, trouve le sublime de l'art dans le bronze du canon et ne sait créer que des ruines pour les antiquaires.

Ces études sont sinon entièrement perdues, du moins rendues plus difficiles par la confusion de toutes les époques dans une même salle. Toutefois, ce ne seraient pas les seules inconvénients. En conservant dans son ensemble la collection, par exemple, d'un amateur français, on pourrait voir figurer dans le pays de « France », à côté de faïences et de porcelaines françaises du XVIIIe siècle, des plats italiens du XVIe, des porcelaines de Chine, des faïences de Perse, etc. C'est-à-dire, c'est la confusion la plus complète des époques et des pays, et qui n'a qu'un seul avantage, celui de flatter l'amour-propre du propriétaire.

Espérons que la raison l'emportera et que la mise en œuvre aplanira bien des difficultés. L'espace ne manquera pas ; en effet, dans ce magnifique bâtiment

en forme de fer à cheval, qui couronne les hauteurs du Trocadéro, les deux ailes qui partent, l'une à droite, l'autre à gauche, de l'édifice central, sont consacrées aux galeries historiques. L'une contiendra les objets d'art de l'Europe; l'autre galerie recevra les objets ethnographiques, classés dans l'ordre géographique.

La longueur de chaque aile est de 154 mètres, la largeur de 12 m, 80 et sa hauteur, jusqu'à la courbure, de 7 mètres. Des salles, de longueur variable, sont créées par des parois transversales, avec de larges portes de communication.

Tous les objets d'une dimension restreinte ou d'une matière précieuse ou fragile seront placés dans des vitrines de fer et de glaces, fermées avec le plus grand soin et dont les clefs resteront, lorsque ces armoires seront communes à plusieurs exposants, confiées au directeur des sections. La hauteur des vitrines est de 2m,60; les tapisseries recouvriront les 4m,40 restant non occupés de la paroi dont la hauteur est, comme nous le disions, de 7 mètres. Le nombre des tapisseries offertes est tellement considérable déjà aujourd'hui que M. le directeur sera obligé de faire un choix parmi les plus intéressantes.

Un péristyle ouvert, régnant sur toute la longueur de ces galeries, leur servira d'annexe; il recevra les moulages et d'autres objets de grande dimension et de nature à ne pas souffrir du contact de l'air extérieur.

Nous connaissons maintenant l'esprit qui dirige l'Exposition, nous connaissons la maison qui doit recevoir pendant six mois les hôtes illustres envoyés par l'Europe civilisée. Il nous reste à faire connaissance avec ces hôtes mêmes, avec les objets d'art.

Les musées de Paris n'enverront aucun objet à l'Exposition, par la raison fort simple qu'ouverts toute l'année ils peuvent facilement être visités par le public à chaque instant. Une seule exception aura lieu en faveur de quelques modèles de Sèvres, conservés dans des magasins fermés aux visiteurs de la fabrique et qui ont pour auteurs de grands artistes du siècle dernier.

Ce seront donc des collections particulières, puis des musées de province et de l'étranger, qui meubleront les galeries historiques. En attendant leur ouverture, il ne sera peut-être pas sans intérêt de glaner dans les musées de province et dans les collections, pour signaler du moins les objets que des circonstances particulières ne permettront pas peut-être de faire figurer à l'Exposition.

Dr Louis Mandl.

REVUE MUSICALE

—

Les concerts de musique classique ont recommencé, et nous constatons avec plaisir que l'empressement de la foule à les suivre est plus vif que jamais. Nous le constatons, du reste, sans surprise, car s'il est de vérité que l'initiation aux chefs-d'œuvre de l'art semble toujours un peu dure aux néophytes, il n'est pas moins vrai que le grand art exerce sur ceux qui l'abordent une fascination sûre, quoique lente, et procure bientôt une sorte d'ivresse dont le souvenir et l'attrait sont impérissables. Qui a bu boira : ce proverbe n'a pas été inventé pour célébrer les charmes de la musique, mais nous pouvons le revendiquer pour elle.

Les concerts Pasdeloup et ceux de M. Colonne — ces derniers sont *au coin du quai* — s'acheminent rapidement vers cette idéale perfection dans l'interprétation des maîtres qui a été jusqu'à ce jour l'apanage incontesté des concerts du Conservatoire. Tous les ans on remarque un progrès nouveau, et c'est pour le public qui encourage ces deux vaillants chefs de ses suffrages un renouvellement incessant du plaisir que procure une bonne audition des chefs-d'œuvre de la symphonie.

Cette supériorité des concerts du Conservatoire, elle a été reconnue de notre pire ennemi musical : j'ai nommé Wagner. Le bilieux compositeur n'a pas hésité à déclarer à ses compatriotes que, s'ils voulaient entendre Beethoven, il leur fallait aller à Paris; cette confession a dû bien lui coûter.

M. Albert de Lassale, dans sa chronique du *Monde illustré*, donne de bien intéressants détails sur le premier concert du Conservatoire, qui eut lieu le 9 mars 1828 :

M. de La Rochefoucauld régla aussi le prix des places et le fixa ainsi :

Premières loges.	5 fr.
Galeries, deuxièmes loges et rez-de-chaussée.	4
Parterre	3
Amphithéâtre des troisièmes.	2

L'orchestre était formé de quatre-vingt-quatre exécutants. Les choristes étaient au nombre de soixante-dix-neuf, parmi lesquels on remarquait les noms suivants, déjà célèbres ou qui allaient le devenir : Levasseur, Serda, Dabadie, A. Nourrit, Massol, Wartel, Inchindi, Ponchard, Baroilhet; Mmes Damoreau, Dorus, Gosselin, etc.

1re ANNÉE — 1er CONCERT

Le dimanche 9 mars 1828, à 2 heures.

PROGRAMME.

1. *Symphonie héroïque*, de L.-V. Beethoven.
2. Duo de *Sémiramis*, de M. Rossini, chanté par Mlles Nélia et Caroline Maillard.
3. Solo pour le cor à pistons, composé et exécuté par M. Meifred.
4. Air de M. Rossini, chanté par Mlle Nélia Maillard.
5. Concerto nouveau de violon par Rode, exécuté par M. Sauzai.
6. Chœur de *Blanche de Provence*, de M. Cherubini.
7. Ouverture des *Abencerrages*, de M. Cherubini.
8. *Kyrie* et *Gloria* de la Messe du sacre, de M. Cherubini, exécuté à grand chœur.

Sur les programmes suivants (collectionnés par Elwart), nous relevons les symphonies de Beethoven, de Mozart et d'Haydn; le chœur de *Pharamon* (Boïeldieu); le duo de la *Neige* (Auber); les ouvertures d'*Egmont* et de *Coriolan*, de Beethoven; *la Tempête et le Calme*,



LA NOCE, TABLEAU DE GUSTAVE BRION

d'Haydn ; le chœur des chasseurs des *Saisons*, d'Haydn ; l'ouverture d'*Obéron*, de Weber ; un *concerto* de piano, de M. Henri Herz ; le chœur d'*Euryanthe*, de Weber; le quatuor de l'*Irato*, de Méhul ; l'*O Salutaris*, de Gossec, etc.

La recette du premier concert ne s'éleva qu'à 1,017 francs; mais celle du sixième fut de 3,704 francs, somme qui représentait le maximum possible.

Dans les établissements divers de musique dite dramatique qui ornent notre Paris, l'art se traîne assez misérablement. L'Opéra vit sur son fonds habituel et le directeur s'en fait de beaux revenus; en fait de nouveauté, il y a eu un excellent début dans *la Favorite* de Mlle Richard, lauréat des derniers concours du Conservatoire : cette jeune fille a une belle et sympathique voix de mezzo-soprano ; elle chante avec une exubérance de sentiment dont le goût n'a pas trop à souffrir. Mlle Richard semble croire que « c'est arrivé »; puisse-t-elle garder longtemps cette heureuse naïveté, et se défendre avec soin des allures solennelles, pesantes, ennuyeuses, des premiers sujets de l'Opéra !

Le Roi de Lahore de Massenet a reparu : le succès du jeune musicien grandit tous les jours. La mise en scène est toujours aussi pompeuse, les costumes aussi éclatants; mais dans tout le personnel de l'Opéra il ne s'est pas trouvé un homme pour mettre de l'ordre dans toutes ces richesses et les grouper conformément aux règles de l'art. Le fameux décor du *Paradis d'Indra*, le plus coûteux de tous, est également le plus manqué ; en dépit des applaudissements dont on le salue chaque soir, nous avons le regret de n'y voir qu'une indigeste salade de homard. Ce n'est pas seulement un bon ténor et une bonne basse qui manquent à l'Opéra; un habile metteur en scène et un chef de ballet n'y seraient pas moins nécessaires.

Le Théâtre-Italien a convié de nouveau l'élite de la société parisienne dans cette salle dont l'élégance est sans pareille, et qui, sous sa parure nouvelle et de bon ton, console et rafraîchit le regard des insanités dont l'Opéra de M. Garnier donne le spectacle attristant. Nous ne pouvons décidément nous faire à ce temple du mauvais goût dont M. Halanzier est le grand-prêtre, et l'idée que tant de millions y ont été engloutis nous navre profondément. Si c'est là le monument-type de notre époque, la note architecturale de la seconde moitié de XIXe siècle, la postérité n'aura pas assez de sévérités pour nous juger et son verdict reléguera notre architecture dans les bas-fonds de l'art, à côté des plus médiocres productions du *rococo*. Mais revenons au Théâtre-Italien ; Tamberlick y a fait sa rentrée : c'est toujours le lion des ténors, un lion vieilli, il est vrai, mais dont les rugissements nous émeuvent autrement que les braiements des jeunes ânes de l'Opéra. A côté de ce vaillant artiste, on applaudit la belle voix et l'excellente méthode du baryton Pandolfini, les accents dramatiques et la voix fraîche de Mlle Alice Urban. Un excellent début également a été celui de Mlle Litta dans *Lucia :* c'est le soprano le plus léger, le plus délicat que l'on puisse entendre, et bientôt elle sera digne de prendre place à côté de la Patti et de l'Albani. Nos compliments à M. Escudier : de ses deniers propres, sans subvention, il vient de ressusciter ce beau théâtre des Italiens qui a pour Paris toute l'importance d'une école de chant, c'est-à-dire qui est de nécessité publique.

L'Opéra-Comique et le Théâtre-Lyrique sont toujours atteints de leur incurable maladie de langueur. Puissent les approches de l'Exposition universelle leur donner le coup de fouet salutaire et galvaniser ces cadavres de l'art musical français !

Au Théâtre de la Renaissance on donne *la Tzigane* de M. Strauss, de Vienne. La musique, gaie et sautillante, est interprétée avec talent par Mlle Zulma Bouffar et Ismaël, très-étonné de se trouver dans cette galère. Quant à la pièce, sa médiocrité désarme la critique. Mais que dire des décors? Nous ne savons pas un autre théâtre à Paris qui eût osé les produire ; il faut avoir pénétré dans les baraques de saltimbanques, dans les spectacles forains, pour trouver les équivalents. C'est une honte pour ce charmant et élégant théâtre d'avoir laissé faire de pareilles horreurs. Ce n'est pas qu'on ait regardé à la dépense ; non, il eût été facile, pour le même prix, en s'adressant à des hommes connaissant leur métier, d'avoir une excellente mise en scène : tous ces décors, je le répète, sauf celui du premier acte, ont été faits par un homme qui n'a pas la moindre idée du dessin ni de la perspective. Les costumes, que l'on dit dessinés par Grévin — je ne veux pas le croire — sont presque tous d'un goût détestable : il y a tout un acte où les femmes apparaissent sous un travertissement de polichinelle, bosse par derrière, bosse par devant : passe pour la première, mais la seconde ! c'est, on peut le dire, un crime de lèse-charmes.

Alfred de Lostalot.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Salon de 1878.

Le règlement du Salon de 1878 est le même que celui de la dernière Exposition, sauf pour les dates d'ouverture et de fermeture que nous avons indiquées dernièrement.

Le prix Chaudesaigue.

Les concurrents au grand prix d'architecture Chaudesaigue étaient fort nombreux cette année. Il ne s'en était pas présenté moins de cinquante à l'École des beaux-arts.

Le sujet du concours était : « Un monument triomphal en l'honneur des trois grandes découvertes la vapeur, l'électricité et la photographie. »

La difficulté de ce sujet était telle que la moitié des artistes ont renoncé à entrer en lutte.

Les vingt-cinq esquisses présentées ont été examinées samedi par le jury, qui a choisi les dix meilleures, dont les auteurs entreront en loges demain. Ces dix compositions ont dû être terminées le 17, exposées le 19, et le jugement sera rendu demain 20.

Il y aura exposition publique le 21. Le lauréat du prix

Chaudesaigne sera tenu de partir dans un délai de trois mois pour l'Italie, où il devra résider pendant deux ans.

Prix Crozatier.

La commission instituée à l'effet de décerner chaque année le prix d'encouragement fondé par M. Crozatier rappelle aux ouvriers ciseleurs sur tous métaux, domiciliés à Paris, qui voudront concourir pour le prix en 1877 :

Que les ouvrages présentés au concours devront être déposés à la préfecture de la Seine, bureau d'administration des mairies, direction de l'administration générale (1re division, 2e bureau) rue de Vaugirard, n° 36, avant le 20 novembre, de midi à trois heures ;

Que ce dépôt devra être accompagné d'une déclaration signée indiquant le nom du propriétaire de l'œuvre et le nom de l'ouvrier qui l'aura exécutée ;

Qu'enfin le concours de 1877 sera ouvert pour la figure seulement.

Concours divers.

La Société d'encouragement pour l'industrie nationale, rue de Rennes, 44, à Paris, a mis au concours, pour 1878, les prix suivants :

Grande médaille des beaux-arts (Jean Goujon) ; prix de la classe 27, pour le plus grand progrès réalisé dans l'industrie cotonnière, 4,000 fr.

Prix spéciaux : petit moteur pour atelier en chambre, 1,000 fr. ; perfectionnement de la filature du lin et du chanvre, 2,000 fr ; amortissement des secousses produites par les marteaux mécaniques, 2,000 fr. ; application industrielle chimique des nouveaux métaux, 1,000 fr. ; nouvel emploi des corps simples non métalliques, 1,000 fr. ; nouvel alliage utile aux arts, 1,000 fr. ; fabrication artificielle du graphite pour le dessin, 3,000 fr. ; fabrication artificielle du diamant noir, 3,000 fr. ; dessiccation rapide du bois, 1,000 fr. ; moyen pour empêcher l'adhérence de la suie, 1,000 fr. ; destruction d'un foyer d'attaque du phylloxéra, 1,000 fr. : mise en valeur de terrains par les arbres fruitiers, 1,000 fr.

La clôture du délai pour la remise des pièces est fixée au 31 décembre 1877.

Le Catalogue du Louvre.

La première partie du nouveau *Catalogue des tableaux du musée du Louvre*, rédigé par M. le vicomte Both de Tauzia, conservateur des peintures, des dessins et de la chalcographie, vient de paraître. Cette première partie, consacrée aux école d'Italie et d'Espagne, forme un volume in-12 de 300 pages : elle ne coûte qu'un franc.

Les marbres lyciens.

Les marbres lyciens, qui depuis plusieurs années sont entre les mains des autorités du British Museum, viennent d'être exposés au public. Malheureusement, bien qu'une somme de 500,000 fr. ait été dépensée pour leur donner une habitation digne de leur valeur, la salle où ils sont exposés est trop petite pour le mausolée merveilleux qui en est le chef-d'œuvre ; les bustes et tous les autres petits objets sont entassés les uns sur les autres d'une façon peu artistique. Il faut espérer qu'un meilleur local sera trouvé pour cette collection sans pareille.

Les cartes à jouer.

Les autorités du British Museum viennent de publier un *Catalogue historique des cartes à jouer*, rédigé par le docteur W. H.-Willshire. L'idée populaire que les cartes ne datent que du temps de Charles VI (1390-1400) y est absolument détruite, quoique l'auteur ne se prononce pas complétement en faveur de ceux qui attribuent aux cartes une origine orientale.

D'autres ont prétendu que leur introduction en Europe est due aux Zingari (Bohémiens) qui s'en servaient pour dire la bonne aventure ; mais cette théorie ne saurait être soutenue, car la venue de ce peuple mystérieux ne date que de 1384, et M. Willshire donne des spécimens de cartes qui remontent à une plus haute antiquité. Tout le monde connaît les assertions des Chinois, qui prétendent avoir connu les cartes à jouer depuis 6,600 ans, et le Brahmine indien qui montra, en 1816, à un voyageur, un jeu qui était dans sa famille depuis mille ans ; mais la première mention historique incontestable de cartes à jouer se trouve dans les *Pflichbücher* de Nuremberg écrites en 1384. Ni dans les poëmes de Pétrarque ni dans ceux de Chaucer, c'est-à-dire dans les deux poëtes qui se trouvaient aux extrêmes de l'Europe civilisée, les cartes à jouer ne se trouvent mentionnées.

Un musée à créer.

Un des collaborateurs, de la *Gazette des beaux-arts*, M. Edmond Bonnaffé, vient d'adresser la lettre suivante à la commission rétrospective de l'Exposition universelle.

Nous croyons intéressant de la reproduire. Elle reprend, sous une forme immédiatement réalisable, l'idée que M. Bonnaffé avait précédemment exposée dans la *Gazette*, et dont nous avons parlé nous-mêmes dans notre n° 61 :

« Messieurs,

« Au mois d'avril dernier, j'ai proposé de réunir au Louvre, dans quelques salles inoccupées, un certain nombre de meubles précieux du XVIIe et du XVIIIe siècles relégués, sans utilité pour personne, dans les bureaux de nos ministères, au Garde-Meuble ou ailleurs, et perdus en somme pour le public.

« Cette proposition est exposée dans un travail dont j'ai l'honneur de vous remettre des exemplaires.

« Il m'a semblé, messieurs, qu'avec votre concours la question pourrait arriver à une solution provisoire, en attendant mieux.

« Les beaux modèles que j'ai signalés ont leur place marquée au palais du Trocadéro ; ils ne font partie *d'aucun musée*, et ne peuvent dégarnir nos collections nationales qu'il importe de laisser intactes ; ils sont inconnus du public français et, à plus forte raison, des étrangers. Enfin ils compléteraient heureusement vos séries du XVIIe et du XVIIIe siècle qui risquent d'être bien insuffisantes, si l'on se borne au contingent des collections privées.

« Si vous partagez mon avis, il vous sera facile d'obtenir des ministres compétents l'autorisation de visiter leurs ministères, le Garde-Meuble, les autres établissements de l'État, et de faire un choix pour l'Exposition.

« Et quand ces œuvres exceptionnelles de nos anciens maîtres seront une fois sorties de terre et mises en lumière, on peut espérer que l'État, le Louvre et le public jugeront utile de les installer à leur vraie place, à côté des trésors de Révoil, de Sauvageot, des Tuileries et de Saint-Cloud.

« J'ai l'honneur, messieurs, de solliciter votre concours pour une œuvre d'utilité publique, car il s'agit non-seulement de faire valoir notre vieille école française, mais

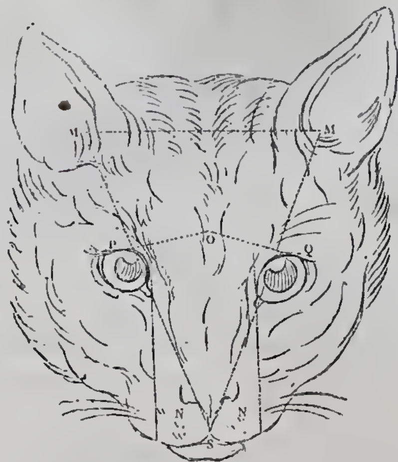
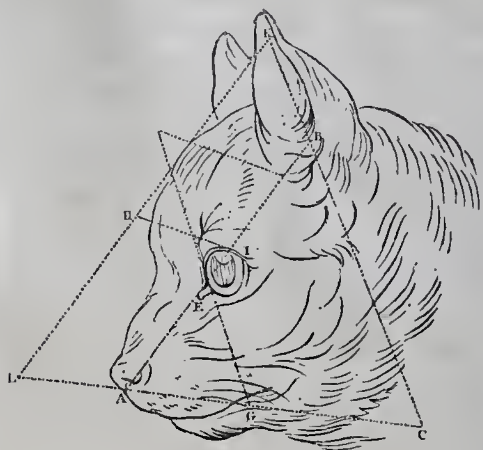
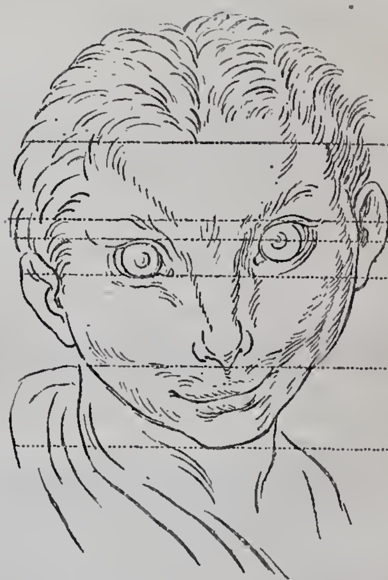
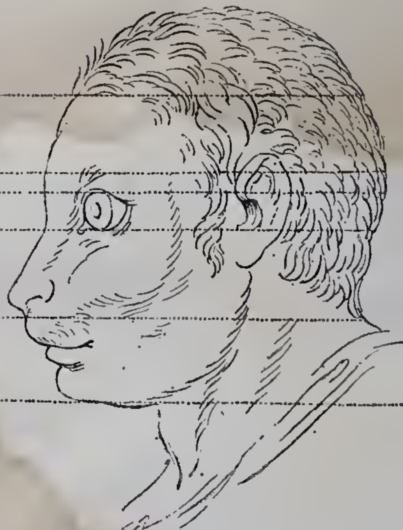
de contribuer à l'éducation de nos artistes qui demandent, avec raison, de pouvoir enfin étudier l'art décoratif des deux derniers siècles, dont aucun Musée ne leur offre les modèles.

« Je vous prie d'agréer, messieurs, l'assurance de mes sentiments distingués.

« BONNAFFÉ. »

La statue de la Liberté.

La statue de « la Liberté éclairant le monde », que la France veut offrir à l'Amérique, en souvenir du glorieux anniversaire de l'indépendance, n'est pas encore terminée. On sait que cette œuvre colossale s'élèvera au milieu de la rade de New-York, sur l'îlot de Bedloe, qu'en-

RAPPORT DE LA PHYSIONOMIE HUMAINE AVEC CELLE DU CHAT, D'APRÈS LEBRUN

(Voir le nº 70 des *Beaux-Arts.*)

cadrent à l'horizon les grandes cités de New-York, de Brooklyn et de Jersey. La nuit, la statue se transformera en phare, et une auréole lumineuse partant de son front illuminera l'immense étendue de la mer.

On sait aussi que l'exécution de ce monument exceptionnel a été confiée à l'habile ciseau de M. Auguste Bartholdi et aux ateliers de M. Monduit, rue de Chazel, à Paris. On peut voir dans ces ateliers que l'achèvement de ce magnifique travail, symbole de l'union franco-américaine, est activement poursuivi. La tête, les bras et une moitié du corps sont prêts. Le tout est en cuivre martelé. Les proportions sont vraiment gigantesques.

La main ne mesure pas moins de 4 mètres 20 centimètres. Le doigt médius a près de 2 mètres de long et pèse 45 kilogrammes. Le poignet est plus gros qu'une chaudière de locomotive. La statue, y compris le bras levé qui soutient la torchère, aura 42 mètres de hauteur; avec le piédestal, elle atteindra une hauteur totale de 67 mètres, presque celle des tours Notre-Dame, qui ont 68 mètres d'élévation.

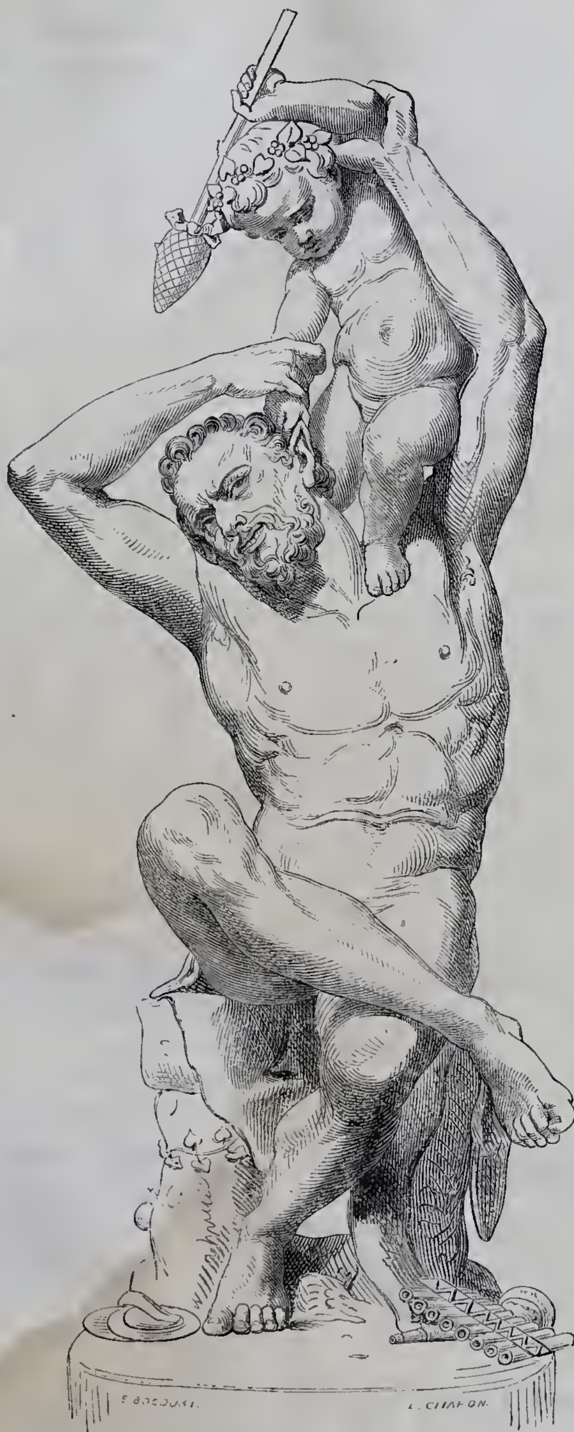
D'ingénieuses combinaisons permettront le déplacement de ce nouveau colosse de Rhodes. On a imaginé un système de cloisons intérieures s'élevant jusqu'aux hanches, et que l'on remplira de sable de manière à ne pas être obligé de démolir s'il arrivait un accident.

LE SCULPTEUR PERRAUD

—

Lors de la séance annuelle des cinq Académies dont nous avons publié dernièrement le compte-rendu, le président, M. Caro, terminait ainsi son discours :

« Et maintenant il me reste un douloureux devoir à remplir. J'ai à retenir un instant votre pensée sur les pertes cruelles qui ont, dans le cours de cette année, attristé nos Académies. Chaque classe a payé



L'ENFANCE DE BACCHUS, PAR J. PERRAUD

(Groupe en marbre exposé au Salon de 1863.)

largement son tribut à la mort, sauf la classe des inscriptions et belles-lettres, heureusement épargnée, et qui n'a eu sa part que dans le deuil commun de l'Institut.

« Les beaux-arts ont perdu M. Perraud. On connaît la simple et fière histoire de ce fils de vigneron, de ce petit montagnard du Jura, formé à l'école de la pauvreté, sa dure nourrice et la compagne de toute sa vie, qui devint à travers des luttes obscurément héroïques l'artiste énergique et convaincu que nous avons admiré, un des maîtres de la sculpture française. Rappelons seulement, parmi ses œuvres déjà classiques en 1863 *le Faune*, en 1869 *le Désespoir*, œuvre prophétique pour ainsi dire, pressentiment douloureux de cette maladie de l'âme à laquelle devait succomber le pauvre artiste, resté seul au monde, sans l'appui de l'affection dévouée qui l'avait soutenu dans une vie difficile, où il paya si cher la rançon d'une laborieuse célébrité. »

Le beau groupe qui fit une si grande sensation

au Salon de 1863 et que M. Caro appelle *le Faune* est plus connu sous le nom d'*Enfance de Bacchus*.

Nous en donnons la gravure, et, pour l'appuyer d'un savant commentaire, nous emprunteron à snotre ami Paul Mantz quelques lignes du remarquable salon écrit par lui dans la *Gazette des beaux-arts* de 1863. L'œuvre du sculpteur y est jugée de main de maître.

« Une des œuvres les plus importantes du salon de sculpture est l'*Enfance de Bacchus*, de M. J. Perraud. Le modèle en plâtre de ce groupe avait été exposé en 1857 : l'auteur nous en donne après six ans une édition définitive, ce qui prouve que la sculpture ne s'improvise pas, et que de pareils morceaux absorbent une grande part de la carrière d'un artiste. L'enfant, déjà robuste, qui sera le dieu des libres ivresses, joue avec un faune et malmène gaiement son rustique pédagogue; celui-ci est assis, les jambes croisées, sur un tertre garni de lierres et de feuillages; les bras élevés, il soutient le petit Bacchus, qui a grimpé sur ses épaules, et qui, violent dans ses jeux, tire en riant la longue oreille de son maître, charmé d'être ainsi torturé par le fils de Jupiter. On sent combien ce motif, peu sculptural au point de vue des lignes sévèrement rhythmées, pouvait offrir de ressources au patient ciseau d'un exécutant rompu à toutes les difficultés de son art. L'*Enfance de Bacchus* est l'œuvre d'un sculpteur qui connaît tous les secrets de la forme humaine, et qui excelle à l'exprimer même dans les attitudes qui, comme celles qu'il a données à ses personnages, doivent mettre le plus en saillie les détails cachés de l'ossature intérieure. Le torse, les jambes, les épaules du faune sont d'un superbe travail; les chairs, quoique viriles et fermes, ont une morbidesse assouplie et bien vivante; la tête est expressive; le petit Bacchus est aussi plein de délicatesse et de force; enfin l'œuvre fait éclater de toute part des détails réussis à merveille. »

Nous nous bornerons à ces citations, renvoyant pour les autres détails relatifs à Perraud et à ses œuvres à la notice nécrologique publiée en 1876 dans le n° 27 des *Beaux-Arts* au moment de la mort de l'artiste.

A. DE L.

L'EXPOSITION SCOLAIRE DU JAPON A PHILADELPHIE

—

Si l'organisation de l'instruction publique est de date très-récente dans l'archipel du Nippon, l'instruction s'y donnait tant bien que mal depuis des milliers d'années, dans des écoles d'une simplicité tout à fait orientale, dont le programme ne dépassait guère la lecture, l'écriture et les éléments du calcul.

A l'Exposition de Philadelphie, des tableaux d'une vérité saisissante et dont l'exécution minutieuse ne laisse rien à l'interprétation nous montraient les classes japonaises telles qu'elles étaient avant les réformes dont l'empereur a pris l'initiative. Dans la classe de lecture, nous voyons le maître à genoux devant un petit pupitre auprès duquel se trouve un banc destiné à recevoir ses livres et quelques menus objets : l'auditoire est également à genoux, et comme sa dignité juvénile ne lui commande pas une tenue sévère, il cherche un soulagement à la fatigue en s'asseyant sur les talons. La classe d'écriture nous montre le maître accroupi devant une petite table basse devant laquelle sont disposés des paravents. Les élèves sont à genoux devant des tables ou plutôt des bancs où ils s'essayent à la manœuvre du pinceau.

Aujourd'hui tout est changé. Les classes se font dans de grandes salles bien aérées, pourvues de larges fenêtres qui laissent entrer librement la lumière atténuée à l'intérieur par les teintes douces des murailles. Voici, dans une école de filles, une classe où une élève monitrice fait une leçon au tableau. Il y a dans la salle trois rangs de tables et de bancs sans dossier. Chaque banc n'est occupé que par deux élèves, bien qu'il y ait place pour trois; chaque élève reproduit sur l'ardoise la leçon de la monitrice.

Dans une autre classe très-vaste, destinée à la fois à l'écriture et à la lecture, il y a sur chaque pan de mur un tableau noir autour duquel les élèves, debout, se groupent pour la leçon, sans que le bruit d'une section puisse déranger les autres. Pendant qu'une partie des élèves lit sous la direction des moniteurs, le reste écrit sur quatre longues tables faisant face aux quatre murs. La partie centrale de la pièce est occupée par une très-grande table sur laquelle sont rangés le papier, les livres et les nécessaires d'écriture qui contiennent chacun une pierre à délayer l'encre, un flacon d'eau, un godet et des pinceaux en poil de martre ou de blaireau à manche de bambou.

En outre de ces peintures, nous avons des spécimens de mobilier scolaire, fabriqués au Japon, en bois noirci et verni.

Les bancs et pupitres sont disposés pour deux ou trois élèves. Les siéges sont indépendants, à dossier un peu renversé, dont une barre soutient les reins et l'autre les épaules. Il y a deux modèles de tables : l'une forme pupitre plat, l'autre, plate aussi, renferme un casier ouvert par devant; on y trouve un encrier ordinaire affleurant la surface de la table et recouvert par une tablette à glissière. Le détail montre qu'il est destiné à une classe où l'on enseigne l'écriture européenne.

Les Japonais pratiquent depuis fort longtemps l'*enseignement par l'aspect* qui, après avoir passé de l'Angleterre en Amérique, puis en Allemagne, est arrivé chez nous à un haut degré de perfection, grâce surtout aux travaux de Mme Pape-Carpentier, dont l'excellent livre, *l'Enseignement pratique dans les salles d'asile*, faisait dire à Villemain : « L'expérience ressemble ici à une utopie réalisée. » La méthode intuitive est appliquée au Japon avec beaucoup d'intelligence : toutes les planches exposées sont de nature à intéresser, à amuser l'enfant, tout

en lui inculquant des connaissances précises et utiles. Nous avons ici deux séries : l'une originale, dans laquelle les personnages, les paysages et les objets de toute sorte sont dessinés et peints dans le style japonais plein de vérité, d'exactitude, malgré quelques défauts de perspective, et toujours empreint d'une vigueur singulière, unie à une spirituelle imagination.

Ces excellentes leçons de choses représentent d'abord les jeux de boules, de grande corde, de balançoire, de cerceau, dessinés avec entrain et d'une enluminure dont la gaieté n'a rien de criard. Puis viennent des scènes champêtres parfaitement exécutées, représentant les détails de la culture du riz : semailles, irrigation, élévation des eaux, récolte, battage et vente. Un peu plus loin, nous assistons à la récolte du thé, au triage, chauffage et enroulement des feuilles, description tellement précise qu'on ne peut l'oublier après l'avoir regardée quelques instants. Un autre tableau nous représente les chambres d'une magnanerie : on y suit l'éclosion, la croissance, les mues des vers à soie, les soins dont ils sont entourés jusqu'à l'époque de la *monte* ou filage du cocon. Puis on voit des femmes mouliner la soie sur un dévidoir tout à fait primitif.

La construction d'une maison n'est pas moins intéressante. On assiste à l'abattage de l'arbre que des buffles traînent jusqu'au chantier des scieurs de long. Puis des charpentiers et menuisiers se mettent à l'œuvre d'un côté, pendant que, de l'autre, on moule et cuit des briques. Ici l'on prépare une cloison légère en torchis; là on tapisse, on peint des panneaux; une autre image fait voir les opérations de forage et de cuvelage d'un puits. Dans tout cela, rien de pédantesque, d'apprêté; ce sont des scènes prises sur le vif et dans lesquelles on a su trouver le côté humoristique, par lequel on captive si sûrement l'attention de l'enfance. Qui donc fera pour nos écoles une série de joyeuses images comme celles que l'on met sous les yeux des petits Japonais?

Pour faire suite à ces leçons de choses, nous avons une excellente collection de planches, conçues dans le même esprit, mais naturellement d'un style un peu plus sérieux, qui servent d'introduction à l'enseignement technique du premier âge, dont les notions élémentaires n'offrent aucune difficulté si on les présente sous une forme saisissante, simple et attrayante à la fois. Nous trouvons ici toutes ces qualités réunies. L'enfant apprend l'usage du *coin* en examinant un bûcheron en train de fendre un tronc d'arbre. La *vis* montre, dans une section très-amplifiée, sa parenté avec le coin, et les détails d'une presse indiquent son usage. Le déplacement d'une poutre ou d'une pierre au moyen d'un bâton, le jeu des ciseaux, la balance romaine (la seule connue au Japon en dehors des laboratoires), fournissent des exemples de l'emploi du *levier*. Le chargement d'une barrique sur une charrette l'initie aux propriétés du *plan incliné*.

La morale en action occupe une place d'honneur dans cet enseignement plein d'attrait. Chaque tableau est une leçon parlante. On devine les remarques du maître, elles seront les mêmes en tous pays. Voici un cheval attaché à un arbre; deux bambins profitent de l'absence du cavalier, l'un pour le chatouiller avec une badine, l'autre pour lui arracher un crin de la queue. — Un vieillard aveugle traverse une rue, une voiture va l'écraser, quand un enfant vient le prendre par la main pour le mettre en sûreté.

Il paraît que les petits Japonais sont assez enclins à « s'annexer », quand ils peuvent, les friandises des étalages ou les pommes du voisin. Plusieurs images sont consacrées à ce sujet : quelques-unes sont d'un comique charmant. Ici l'espiègle, surpris en flagrant délit par un vieux marchand qui ne dormait que d'un œil, s'enfuit en perdant ses chaussures; mais la justice vigilante, sous la forme d'un passant, lui met la main sur l'épaule. Il faut voir la figure horripilée du coupable et l'expression stupéfaite de ses complices! Un autre tableau représente une scène de maraude compliquée d'escalade. Ils sont deux, l'opération semble avoir réussi; mais l'un des associés se laisse choir du haut du mur et s'aplatit sur le sol. Tandis qu'on s'empresse pour le secourir, l'autre coupable reste pétrifié sur le mur, n'osant descendre ni d'un côté ni de l'autre.

Telles sont, dans leur originalité charmante, les séries d'images gravées sur bois et coloriées en teintes plates dont les Japonais se servent pour la méthode nationale d'enseignement par l'aspect. Ils l'ont complétée, — je ne puis pas dire améliorée — par l'imitation de tableaux américains. Ceux-ci sont, il est vrai, d'une exécution un peu plus correcte; mais cette qualité n'est-elle pas un défaut quand on s'adresse à l'enfance? Et puis, en gagnant sous le rapport de l'exécution, elles ont perdu ce qui les rendait charmantes, la naïveté, l'originalité, la vie, la congénialité. Les images à l'américaine ressemblent trop, pour l'enfant, à la leçon d'un livre. Il faut s'appliquer pour les comprendre, tandis que celles des séries japonaises excitent la curiosité, éveillent l'intérêt et produisent une émotion.

LA FAÏENCE DE DELFT

Le temps est aux monographies : il n'est si mince sujet, en apparence, qui en matière d'art ou de science ne tente les curieux et les chercheurs. C'est que toute question qui, de près ou de loin, touche à l'histoire de l'humanité, prend une importance de premier ordre dès qu'elle a passé par l'élaboration consciencieuse et savante de certains hommes : un petit fait mis à jour pour la première fois est souvent gros de révélations dans un tout autre ordre d'idées : la petite monnaie de l'histoire n'est pas à dédaigner; c'est avec elle seule aujourd'hui qu'il est possible de découvrir les grosses pièces méconnues.

M. Henry Havard est un de ces hommes qui, par-

la patience de leurs recherches et la lucidité de leur esprit, savent apporter la lumière partout où ils passent. Depuis plusieurs années déjà, il a entrepris de nous révéler la Hollande qu'il connaît si bien, et les plus étonnés de ses lecteurs ont été les Hollandais eux-mêmes, à qui ce Français a appris tant de choses sur leur propre pays.

Aujourd'hui, M. Henry Havard s'est avisé de nous raconter l'histoire de la faïence de Delft, aussi célèbre, on peut le dire, qu'elle est inconnue. Le livre qu'il va publier à ce sujet, chez Plon, fera sensation dans le monde des amateurs. C'est à coup sûr la plus belle en même temps que la plus intéressante monographie qui ait été publiée jusqu'à ce jour. Se la procurer aujourd'hui — et elle n'a pas encore paru — est du reste presque impossible. Les bibliophiles à l'affût des événements de ce genre ont déjà mis la main sur les premiers tirages.

Chose difficile à croire, Delft, qui fut durant deux cents ans le centre de production le plus important de l'Europe, et qui compta jusqu'à vingt-huit manufactures de faïences dans son enceinte, Delft était à peine connu. On ne savait rien de l'histoire de son industrie, non plus que des artistes céramistes qui l'ont rendue si célèbre. Par deux fois différentes, l'incendie réduisit la ville en cendres et les archives furent détruites : ce double sinistre répandit, on le comprend, une ombre profonde sur l'histoire des



Plat de Delft; décor en camaïeu bleu.

commencements des industries delftoises. Plus tard, ces pauvres archives furent encore dilapidées par un serviteur infidèle qui vendait les vieux parchemins comme papier d'emballage.

Un autre que M. Henry Havard eût été rebuté dès la constatation de la rareté des documents : l'intrépide écrivain crut, au contraire, de son devoir de rechercher les épaves de ces naufrages successifs ; il y a passé quatre ans de sa vie, mais il aura cette consolation d'avoir pleinement atteint son but. Grâce à lui, l'histoire des faïences de Delft est aujourd'hui connue, et cette histoire n'est plus à la merci des incendies ni des vols.

L'installation de la première manufacture de Delft remonte à 1600 : l'apogée de production se place en 1715, puis commence la décadence, l'agonie et enfin vient la mort. Aujourd'hui, Delft ne se souvient même plus d'avoir autrefois rempli le monde de ses belles faïences.

Les grandes pièces sont rares dans la fabrication delftoise : cette potiche, par exemple, qui figure à la fin de notre article, et qui mesure 65 centimètres de hauteur, est un morceau tout à fait exceptionnel. Comme beauté de formes, finesse de pâte et pureté de décoration, on trouverait difficilement une pièce plus réussie que la grande vasque décorée en camaïeu bleu et le plat dont nous publions également les gravures.

La petite plaque que nous donnons en dernier est précieuse à un autre point de vue : elle nous révèle qu'un honorable peintre d'Amsterdam, Sachtleeven, qui vers 1606 s'exerçait avec succès dans le genre des Ostade, ne dédaignait pas de décorer la faïence et d'y apposer sa signature.

Les quatre objets reproduits ici font partie de l'importante collection de M. Loudon, la plus belle collection de l'Europe en faïences de Delft.

Alfred de Lostalot.

LA VERRERIE EN FRANCE

Depuis l'Exposition universelle de 1867, époque à laquelle d'importantes modifications venaient d'avoir lieu dans presque toutes les branches de notre industrie verrière, très-peu de changements ont été apportés aux procédés de fabrication alors connus; et, à l'heure actuelle, les rapports du jury de la classe XVI font encore foi.

Parmi les inventions nous n'avons guère à mentionner que le procédé de M. de La Bastie. Le principe de la méthode est de la plus grande simplicité. Il consiste à plonger le verre, à une température voisine du rouge, dans des bacs d'huile ou de graisse chauffée. On obtient par ce procédé un produit désigné sous le nom de *verre durci* ou *trempé*, dont les propriétés remarquables ont été étudiées par M. de Luynes.

Verre et cristal trempé. — Plusieurs usines ont été établies pour exploiter industriellement cette découverte. D'autres sont encore en voie de construction.

A Pont-d'Ain, où l'on s'occupe particulièrement de la trempe du verre à vitre, des appareils spéciaux, décrits par M. Armengaud dans le *Bulletin de la Société des ingénieurs civils*, permettent d'amener les feuilles de verre portées au rouge dans les bacs où s'opère la trempe. Ceux-ci sont remplis d'un mélange d'huile de lin et de graisse chauffé à deux ou trois cents degrés.

A la cristallerie de Choisy-le-Roi, on opère de la manière suivante pour la trempe des objets de gobeleterie :



Vasque décorée au camaïeu bleu : faïence de Delft.

Les bains, composés uniquement de graisse de boucherie fondue et épurée, provenant des établissements où l'on fabrique pour les usages culinaires une sorte de beurre artificiel désigné sous le nom de beurrine ou margarine, sont contenus dans de petits bacs en tôle, posés sur roue, et munis d'un double fond en treillis qu'on peut enlever à volonté à l'aide d'empoignes. La chaleur de rayonnement du four de travail autour duquel sont disposés ces bacs suffit à porter la graisse à la température nécessaire pour la trempe du cristal. Cette température varie de 60 à 70 degrés.

Les pièces, une fois façonnées, au lieu d'être recuites à l'arche, ainsi que cela se fait habituellement, sont réchauffées à l'ouvreau, puis détachées du poutil à la surface du bain par un coup sec imprimé sur la canne. Cette immersion brusque constitue la trempe. Il ne reste plus qu'à retirer les pièces et à les dégraisser. Pour cela, on éloigne les bacs du four, on enlève le double fond avec les objets qu'il renferme et on le laisse s'égoutter; après quoi les pièces sont enlevées une à une et disposées sur une étuve à 70 degrés, où elles ne tardent pas à se dépouiller de la majeure partie de la graisse restée adhérente à leurs parois; elles sont ensuite plongées dans un bain saturé de soude caustique chauffé à 50 degrés, puis rincées à l'eau pure.

Ce compte rendu sommaire suffit pour donner idée de la méthode et nous n'entreprendrons point de décrire le menu détail des opérations, pas plus que les ingénieux appareils imaginés pour tremper les pièces à col étroit. Contentons-nous de dire que cette

fabrication commencée depuis huit ou dix mois à peine a fait déjà de très-grands progrès.

Les objets en cristal trempé sont plus durs et généralement moins fragiles que ceux fabriqués par



Potiche de Delft, décor polychrome.

la méthode de recuisson à l'arche : de plus, ils peuvent supporter le feu et les brusques changements de température sans se briser.

Ces propriétés sont précieuses, mais à côté des avantages il convient de signaler plusieurs inconvénients qui paraissent devoir limiter l'emploi de ce mode de travail.

Dans une industrie comme celle du cristal, il faut de toute nécessité varier constamment les formes et les décors, et multiplier les modèles à l'infini et au gré d'une clientèle qui recherche avant tout la nouveauté; or l'opération de la trempe n'a pu jusqu'ici se prêter qu'à un très-petit nombre de formes, et la nombreuse catégorie des pièces à soudure est restée rebelle au procédé. Quant aux décors, leur application exige beaucoup de prudence; car toute pièce en verre durci, ornementée autrement que par une gravure légère, ne présente jamais les qualités de solidité qui distinguent la pièce nue. Les tailles riches et plusieurs tailles courantes, comme celles dites à côtes plates, sont même impossibles à exécuter, attendu que si l'on entame le cristal sur une trop large surface ou trop profondément, il éclate à la façon des larmes bataviques.

Un autre inconvénient a été signalé maintes fois par ceux qui ont expérimenté les nouveaux produits. Tel objet qui résiste tout d'abord se brise souvent après quelques mois sans qu'on sache au juste à quoi attribuer la manière si différente dont il se comporte dans des circonstances en apparence identiques.

Faut-il voir là une irrégularité dans la fabrication, ou bien doit-on admettre que les ébranlements successifs peuvent détruire, à la longue, un équilibre moléculaire nécessairement instable? En un mot, ce défaut est-il accidentel ou tient-il à la nature même du verre durci? L'étude de ce verre et des conditions de sa rupture n'est point encore complète : on ne saurait donc trancher la question.

Il est à croire toutefois que ce défaut sera moins sensible quand on opérera sur de grandes masses et que tout se réduira pour l'acheteur en gros à un calcul de moyennes : en Angleterre, par exemple, où le public ne saurait s'accommoder des verres à parois épaisses, — comme ceux qu'on fabrique ailleurs pour l'usage des cafés et des restaurants, — on fait grande consommation de cristaux minces dans les hôtels, buffets de chemins de fer, *public-houses*, etc. L'essai des verres trempés, entrepris depuis peu dans plusieurs de ces établissements, permettra de décider si la diminution de la casse annuelle produit un bénéfice suffisant pour couvrir la plus-value des frais d'achat, laquelle est loin d'être négligeable, puisque le prix du verre trempé est actuellement double de celui du cristal ordinaire.

Quel que soit d'ailleurs l'avenir réservé à cette invention, M. de La Bastie, en prouvant qu'il était possible de remédier au défaut de solidité qu'on croyait inhérent à la nature du verre, n'en aura pas moins provoqué l'attention du public sur un



Plaque polychrome en faïence de Delft.

point que les fabricants sont tenus désormais de prendre en sérieuse considération. Nous ne doutons pas que, sans même changer leur mode actuel de travail, et par la seule étude, entreprise à ce point

de vue, des compositions et de la recuisson du verre, ils n'arrivent à accroître sensiblement sa résistance.

La production actuelle du verre trempé est de 50 à 60,000 fr. par mois.

M. DE FONTENAY.

(*A suivre.*)

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Le christ de M. Ottoni.

Nous empruntons à la *Chronique des arts* les intéressantes réflexions qu'on va lire au sujet d'une œuvre d'art dont on s'occupe beaucoup à Bruxelles :

Un peintre de Rome, M. Ottoni, promène en ce moment en Belgique un *christ* grandeur naturelle. Il s'est fait assez de réclame autour de cette peinture pour que j'en dise un mot dans ma correspondance.

Le Christ est attaché sur sa croix, les bras en l'air, à la manière janséniste; la tête fléchit sur le côté et il est vu de face, un peu plus qu'à mi-corps, ayant derrière lui un fond de ténèbres éclaboussées de lueurs rouges.

La lumière porte sur la poitrine, décroît au ventre et à la tête, et se perd dans les pénombres, en haut et en bas ; une sorte de crépuscule obscurcit ainsi tout ce qui n'est pas le milieu du corps. C'est le contraire chez les maîtres, Rubens, Van Dyck, Murillo, Delacroix; la grande clarté tombe sur le front et glisse en s'éteignant le long des membres. Comme un phare dans l'accroissement du crépuscule, le visage demeure le dernier éclairé, parmi les ombres de la mort.

Le *christ* du peintre de Rome a des particularités. De près, les yeux sont clos, c'est l'agonie s'appesantissant sur les paupières et des visions funèbres emplissent l'énormité des orbites. Écartez-vous, le Christ a les yeux ouverts et son regard plonge dans le paradis; la vie a succédé à l'agonie. Naturellement, le public se laisse prendre à ces jeux de perspective fortement exploités par la personne qui montre le tableau. Il a suffi au peintre d'accentuer l'ombre portée des sourcils ; cette ombre forme, à distance, assez confusément du reste, la tache des prunelles. M. Ottoni nous paraît avoir abusé de la finesse italienne.

Son christ est l'œuvre d'un homme patient et malin. Les chairs ont une douceur fade, travaillée au blaireau, avec un éclat satineux de peau de femme, nullement l'énergie virile des corps habitués à l'air du désert. Le ventre surtout est presque féminin avec ses lobes indécis, demi-gras. Tout le torse a une mièvrerie mondaine d'oratoire, qui rapetisse prodigieusement l'humanité large des grands christs de l'art. Quant à la tête, elle se réduit à un effet de barbe et de cheveux châtains, mêlés à une pâleur de poitrinaire.

Je n'aurais pas insisté, si les plus grosses hérésies n'étaient des occasions d'exprimer les vérités de l'art. Il est certain que M. Ottoni a eu moins en vue son christ que le public; il a visé le succès plutôt qu'une idée ; il a dû penser fortement au mysticisme dévotieux de vieilles femmes. Sinon eût-il fait ce Christ à la pommade, sorte de bellâtre d'alcôve? Horace Vernet déclara un jour que s'il avait à faire le Christ, il le ferait hâve, déguenillé, avec la mine d'un homme du désert. Le peintre belge Charles Verlat, qui est parti de cette idée, dans la peinture de ses sujets sacrés, est bien plus près de la vérité que M. Ottoni. Il ne craint pas d'être logique, du moins ; il conforme les milieux à ses personnages ; ayant vu l'Orient, il peint les juiveries des Écritures avec ses souvenirs de voyage. La collection de ses tableaux et de ses études exposée à Anvers, lors du centenaire, a mis en lumière une santé morale devenue rare chez les peintres flamands. Rembrandt, il est vrai, n'avait pas visité l'Orient, et ses christs ont une flétrissure de vie incomparable ; mais il les faisait avec les souffrances de cet autre Christ qu'il voyait s'agiter autour de lui, le peuple, et cela leur donnait une splendeur infinie d'humanité.

Il y a chez un amateur bruxellois bien connu, M. Jean Cardon, une *Mise au tombeau* de Delacroix, que M. Ottoni et tous ceux qui, à son exemple, osent toucher aux choses religieuses, feraient bien d'aller voir. Le Christ, les saintes femmes, le paysage sont d'une désolation admirable ; l'humanité tout entière semble ici descendre au tombeau, et l'Homme-Dieu est véritablement un homme ayant souffert tout ce que peut souffrir un de nous, avec quelque chose en plus, qui est d'avoir souffert pour nous.

CAMILLE LEMONNIER.

Les cloches

L'usage des cloches ne date, dans l'Europe occidentale, que du IIIe siècle, mais ce ne fut guère que vers la fin du IVe siecle que toutes les églises en furent pourvues : de cinq à sept dans les églises cathédrales, de trois dans les églises collégiales et de deux dans les églises paroissiales.

Mais l'invention des cloches remonte à une antiquité bien reculée. On la porte, en Chine, à 2,600 ans avant notre ère.

L'usage des clochettes est antérieur encore ; Clément d'Alexandrie rapporte que le grand-prêtre Aaron portait au bas de sa robe 365 clochettes, autant que l'année avait de jours.

On a trouvé aussi des cloches dans les ruines de Ninive.

Les cloches que nous allons inscrire par ordre de pesanteur sont modernes ou relativement peu anciennes :

Le Kremlin, à Moscou, 201,266 kilogrammes;

Le Trotzkoï, à Moscou, 175,000 kilogrammes;

Saint-Ivan, à Moscou, 58,000 kilogrammes.

Les deux premières n'ont jamais été suspendues. Leur battant est seul mobile.

La troisième est tombée du clocher en 1855 et n'a pas été remontée ;

La grande cloche de Pékin, 55,000 kilogrammes ;

Celle de la pagode de Rangoun, 45,000, kilogrammes;

Ces cloches n'ont jamais été montées pour sonner en volée ; leur battant est à l'extérieur et en bois de fer.

Puis viennent les cloches de France :

Le bourdon de Notre-Dame de Paris, 17,170 kilogrammes ;

Celui de la cathédrale de Sens, 19,230 kilogrammes ;

Celui de la cathédrale de Reims, 11,500 kilogrammes.

C'est la cloche qui a le son le plus beau, le plus doux, le plus moelleux de toutes les cloches connues. C'est un ravissement de l'entendre ;

Le Kaisercloke, 11,500 kilogrammes, cloche destinée à la cathédrale de Cologne ;

Le beffroi d'Amiens, 11,000 kilogrammes ;

Le Great-Tom, d'Oxford, 8,000 kilogrammes ;

La plus grosse de Saint-Pierre de Rome, 8,900 kilogrammes.

La plus grosse de Saint-Paul, de Londres, 3,000 kilogrammes.

La plus ancienne cloche d'Europe est celle de Saint-Patrick; elle est conservée dans le musée de Belfast (Irlande) et n'a que six pouces de hauteur. On la dit âgée de 1,300 ans.

L'église Saint-Germain-l'Auxerrois.

Un édifice religieux, l'un des plus estimés pour ses divers styles d'architecture, l'église Saint-Germain-l'Auxerrois, va être restauré. C'est la façade latérale sud, qui n'a été jusqu'ici l'objet d'aucune réparation, que l'on remet entièrement à neuf. Ces derniers travaux compléteront la restauration de ce monument; ils ont été adjugés et donneront lieu à une dépense de près de 160,000 fr.

Saint-Germain-l'Auxerrois est, parmi les monuments historiques, un de ceux qui méritent le plus d'être remarqués.

Notons d'abord que depuis Philippe-Auguste cette église a été, jusqu'en 1792, la paroisse des rois de France. Elle le redevint en 1814 jusqu'en 1830.

Sa reconstruction est du XIIe siècle, mais elle n'a été terminée qu'au XVIe. C'est ce qui explique les divers styles d'architecture qu'on y voit. Ainsi la base du clocher appartient au XIIe siècle; la porte principale sous le porche, au commencement du XIIIe; le chœur date de la même époque; la chapelle de la nef du sud est du XIVe siècle.

En 1744, le chœur était fermé par un beau jubé composé par Pierre Lescot et sculpté par Jean Goujon.

Le croirait-on? le curé et les marguilliers eurent l'audace de renverser ce magnifique ouvrage et firent remanier l'ensemble du chœur; et, chose plus incroyable! l'Académie des arts approuva cette mutilation!

Entre autres événements qui se sont passés dans l'intérieur de cette église, il en est un qui causa dans Paris la plus profonde émotion.

Le 24 avril 1617, à neuf heures du soir, deux hommes portant un fardeau entraient furtivement dans Saint-Germain-l'Auxerrois. Arrivés près des orgues, ils s'arrêtèrent devant un vaste trou qui venait d'être creusé en cet endroit. C'était une fosse.

Ils détachèrent une corde qui tenait enroulée une large pièce de toile blanche autour d'un corps très-volumineux. Cette toile était tachée de sang. Un cadavre tomba sur les dalles, et ces hommes le poussèrent dans le trou qu'ils remplirent de terre et qu'ils scellèrent de la pierre qui avait été enlevée.

Ce cadavre était celui de Concini, maréchal d'Ancre! Le célèbre débauché florentin que Marie de Médicis avait fait son favori, et dont il épousa la femme de chambre, avait été assassiné le matin par ordre de Louis XIII.

Le lendemain, 25 avril, un domestique de la cour pénétra dans l'église, fureta de droite et de gauche, et s'arrêta devant la fosse, en disant à des ouvriers qui le suivaient :

— Laisserons-nous ce chien d'Italien enterré là; laisserons-nous son cadavre en terre sainte?

— Non! hurlèrent-ils; à la voirie le beau maréchal!

On gratta la terre; les pieds du cadavre perçaient à la surface. On attacha les jambes avec la corde de la cloche et l'on tira le corps hors de la fosse; puis les deux battants de la porte du centre de la façade principale s'ouvrirent, et le cadavre fut traîné sur le pavé, au milieu d'une multitude furieuse, jusqu'au Pont-Neuf.

On pendit le corps du maréchal d'Ancre à une potence que lui-même avait fait dresser pour y étrangler ceux qui n'étaient point de son parti.

Quelques moments après, le peuple se rua sur le cadavre de Concini. On lui coupa le nez, les oreilles, les bras, qu'on traîna dans les divers quartiers de Paris et qu'on brûla à la fin du jour en place de Grève avec le bois de la potence.

L'histoire rapporte que le fils de Concini se trouvait au Louvre quand eurent lieu ces horribles représailles. Il s'informa de ce qui se passait. Alors un des archers le fit approcher d'une fenêtre et, lui désignant du doigt le Pont-Neuf, il dit au jeune homme qui lui-même faisait remarquer à ses voisins le cadavre qui vacillait à la potence :

— Ce cadavre que tu montres au doigt est celui de ton père, le maréchal d'Ancre, qui vécut d'infamies!... Apprends à mieux vivre que lui!...

C'est quelque temps après cette scène émouvante que le cadavre de Concini fut traîné dans la boue et souillé de mille façons dans la rue de l'Arbre-Sec.

Là eut lieu un acte hideux et révoltant : un homme arracha le cœur du maréchal, alla le faire rôtir et vint manger en pleine rue sur un plat garni de vinaigre ce morceau humain, aux cris effrénés de ce peuple enivré de sang.

Épinette italienne.

Une musicienne distinguée, Mme Boiss, dont tous les amateurs de curiosités connaissent le goût exquis en matière d'objets d'art, vient d'enrichir le musée du Conservatoire national de musique d'une ravissante épinette italienne. Cet instrument date de 1564, et il est fleurdelisé, parce qu'il a été donné, en 1575, par Henri III à Baltasarini, qui dut à son humeur enjouée le surnom de Beaujoyeux, sous lequel il est aujourd'hui connu. Ce violoniste-compositeur était, dès 1568, valet de chambre de Catherine de Médicis, qui le nomma ensuite intendant de sa musique. D'après le cadeau qu'il reçut du roi de France, on peut supposer qu'il jouait bien non-seulement du violon, mais aussi du clavecin. On voit par ce peu de mots que l'épinette offerte au Conservatoire par Mme Boiss est une pièce historique d'une grande valeur. Aussi ne sommes-nous pas surpris d'apprendre que le conservateur du musée, M. Gustave Chouquet, se propose de la faire figurer à l'exposition historique de l'art ancien.

Un vol d'objets d'art.

Une précieuse collection de bijoux celtiques et autres objets d'art a été volée, à la fin du mois dernier, à l'aquarium de Westminster. Parmi les objets qui ont disparu se trouvaient des colliers d'or, des bracelets, des chaînes d'or, du poids de deux ou trois onces, provenant des fouilles dans un ancien tumulus, près de Kilfanane, dans le comté de Limerick, des pièces romaines d'argent, d'anciennes pièces et des médailles anglaises, un fermoir du temps d'Élisabeth. L'administration de l'aquarium a offert 50 livres sterling de récompense pour toute information qui conduirait à la découverte des auteurs du vol.

LA PEINTURE AU XVIIIe SIÈCLE

L'écrivain éminent qui signe tantôt de son nom : Paul Lacroix, tantôt d'un pseudonyme qu'il a rendu célèbre : le bibliophile Jacob, poursuit sans trêve ni repos le cours de ces belles publications historiques illustrées qui ont été le grand succès de la librairie française dans ces dernières années. Après avoir épuisé le moyen âge et la Renaissance, il aborda il y a trois ans le XVIIIe siècle avec un volume consacré aux *institutions*, *usages* et *costumes* : voici maintenant la fin du travail consacré à cette intéressante période de notre histoire. Les *lettres*, les *sciences* et les *arts* font l'objet du second volume qui va paraître dans quelques jours. Quand on considère ce que les arts seuls ont produit d'hommes éminents au XVIIIe siècle, soit en peintres charmants, soit en dessinateurs et en graveurs de vignettes comme il n'y en a eu qu'à cette époque, on ne sera pas étonné que les éditeurs, MM. Didot, aient dû se mettre en grands frais d'images pour illustrer un pareil livre. Il n'a pas fallu moins de 15 chromo lithographies et de 250 gravures sur bois pour montrer au lecteur un spécimen du talent de cette pléiade d'artistes : Watteau, Vanloo, Boucher, Lancret, Greuze, Chardin, Vernet, Saint-Aubin, Mme Vigée-Lebrun, Prud'hon, Eisen, Gravelot, Moreau, Cochin, Debucourt, etc., etc.



Mme VIGÉE-LEBRUN AVEC SA FILLE

(D'après son portrait peint par elle-même en 1786.)

Beaucoup de ces noms ne sont pas nouveaux dans les colonnes des *Beaux-Arts*, et nous aurons à les rappeler bien souvent, car ils tiennent une place de première importance dans l'histoire de l'art français. Ce sont même, à proprement parler, les individualités les plus saillantes de notre cru en peinture et en gravure, le vrai produit de terroir.

A la fin du règne de Louis XIV, la peinture française ne chômait guère, quoiqu'elle ait fait peu parler d'elle : les académies de Paris et de province fournissaient leur contingent annuel d'hommes intelligents, qui embrassaient cette carrière ; mais ce n'est pas le nombre des artistes qui indique la

vitalité de l'art dans un pays, c'est la qualité. Or la France n'était plus à cette époque au nombre des nations favorisées. Depuis le Poussin, et, si l'on veut, en exceptant Le Sueur, qui n'eut d'autre maître que lui-même, les peintres français se traînaient péniblement à la remorque des artistes italiens de la décadence, et leurs productions allaient s'enfouir dans l'obscurité des églises. Lebrun triomphait sur toute la ligne; grâce à la faveur du roi, et aussi à son mérite personnel dont une facilité prodigieuse faisait presque tous les frais, il avait en quelque sorte monopolisé l'art en France, même sous ses formes industrielles. « Le tapissier, le peintre décorateur, le statuaire, dit Watelet, tenaient de lui leurs modèles; l'ébéniste, le menuisier, le serrurier, etc., travaillaient également sur ses données. Bronzes, vases de toute substance, mosaïques, marqueteries, candélabres, girandoles, horlogerie, etc., tout venait de lui, tout émanait de sa pensée, tout subissait son empreinte. » Il n'y eut donc, à vrai dire, qu'une école d'art en France, depuis 1660 jusqu'en 1690 : la sienne. Après la mort de Lebrun, Mignard lui succéda dans la direction des Gobelins. Ce fut un bon peintre d'histoire et un excellent peintre de portraits. A côté de lui on vit disparaître, avec le grand règne de Louis XIV, Joseph Parrocel en 1704, Noël Coypel en 1707, Michel Corneille en 1708, J.-B. Santerre, Bon Boullongne, Jean Jouvenet, etc. Puis ce fut le tour de quelques autres peintres de talent qui, assez jeunes encore pour pouvoir modifier leur manière et l'accommoder au goût du jour, prolongèrent leur carrière jusqu'au milieu du règne de Louis XV, sans trop souffrir du voisinage de la jeune école formée par François Lemoine et Carle Vanloo : je citerai seulement Antoine Coypel, Marot, Verdier, les Hallé, Pierre Dulin et Jacques Cazes.

Enfin vint Watteau, né à Valenciennes en 1684; les *Beaux-Arts* auront certainement à raconter l'histoire de ce peintre charmant, le premier de nos peintres peut-être, et qui, parti de rien, arriva à tout par la seule force de son génie, et sans rien emprunter à ses devanciers non plus qu'à ses contemporains.

L'art du XVIIIe siècle était né : les Grecs et les Romains, éblouis de la lumière profane qu'il émettait, s'enfuirent épouvantés, et d'un siècle on n'entendit plus parler d'eux. Les scènes galantes, les paysages, les fêtes champêtres, les noces de village, les bals et festins de la cour et de la bourgeoisie, tout ce qui constitue le tableau de genre avec personnages empruntés à la réalité ou parés d'atours de théâtre s'empara de la peinture; les dieux et demi-dieux de l'Olympe y eurent encore leurs grandes entrées, mais à la condition de se présenter en travesti; les grâces aimables expulsèrent leurs sœurs plus guindées du grand siècle; les rubans prirent la place des panaches. Ce fut une orgie de peinture gaie, spirituelle, insouciante de la pose et semblant dire, comme le prince aimable qui conduisait la fête : « Après moi la fin du monde ! »

Pater et Lancret continuèrent Watteau, à une distance respectueuse du maître. Nous avons parlé de Lancret dans le n° 7 de ce journal, et publié la gravure de l'un de ses meilleurs tableaux.

A côté de cette aimable école de peinture, qui caractérise si bien le XVIIIe siècle, l'art français en compte une tout autre et qui n'est pas moins glorieuse, celle des portraitistes. Après Mignard, on vit surgir en ce genre des peintres de premier ordre : François de Troy, Nicolas Largillière, Hyacinthe Rigaud, et, à un degré inférieur, Nattier (1685-1766), Robert Tournières (1668-1752), et Louis Tocqué (1696-1772).

Au même moment, Monnoyer peignait les fleurs comme Van Huysum; François Desportes et Oudry s'élevaient au rang de Sneyders et de J. Fyt comme peintres d'animaux.

La peinture de batailles n'était pas morte non plus avec Jacques Courtois, dit *le Bourguignon*, et Van der Meulen : elle avait des représentants de valeur en Charles Parrocel (1688-1752), le peintre des conquêtes de Louis XV, et François Casanova.

Quant au paysage, il ne brilla guère qu'entre les mains de Lantara et de Joseph Vernet, qui ne sauraient approcher ni le Poussin ni Claude Gellée (*le Lorrain*), leurs illustres devanciers.

Comme l'a observé un peintre et critique d'art, Raphaël Mengs, dont la plume, du reste, valait mieux que le pinceau, les peintres français, au lieu d'étudier la nature, avaient étudié les gestes et les attitudes des comédiens, les minauderies des femmes de la cour, les airs affectés des courtisans, le faste de Versailles, la magnificence de l'Opéra. Ceci est vrai surtout pour l'école que représentèrent au XVIIIe siècle Vanloo et Restout. Sans avoir l'esprit, le charme et l'éclat de Watteau, ils inaugurèrent comme lui le genre théâtral et le style maniéré, en remplaçant le beau par le joli et en sacrifiant le grand art à l'art agréable.

La famille des Vanloo, originaire de Hollande, a donné cependant à la France quatre peintres distingués : Jacob Vanloo, son fils Louis et ses deux petits-fils Jean-Baptiste et Carle, le plus célèbre de tous. Carle, que l'on a exalté outre mesure, était surtout remarquable par la prodigieuse habileté avec laquelle il se prêtait à tous les genres, à tous les tons, à tous les styles. Ce n'est pas sans raison que Diderot a dit de lui, dans son *Salon* de 1759 : « Sa peinture est une décoration dans toute sa fausseté : » La postérité a donné raison à l'écrivain.

Vanloo, mort en 1765, fit souche de peintres de talent : un de ses neveux d'abord, Michel Vanloo, puis Lagrenée, Doyen, Drouais, etc.

La famille des Restout fut encore plus féconde en artistes que celle de Vanloo. Jean Restout, comme homme et comme peintre, était proche parent de Jouvenet. Il eut le chagrin, en mourant (1768), de voir l'école qu'il avait continuée avec un réel talent éclipsée par celle de Boucher.

Boucher succédait lui-même à un maître de grande valeur, François Lemoine, l'auteur des peintures de

la voûte du salon d'Hercule à Versailles, c'est-à-dire de la plus grande composition qu'on ait jamais faite en France. Boucher succédant à Lemoine ne prit cependant pas la suite de ses affaires, si l'on peut appliquer aux arts ce langage commercial. Adroit, spirituel et très-désireux de faire une rapide fortune, il entreprit immédiatement tout ce qui pouvait concerner l'état de peintre voué aux grâces féminines. Il tenait là un article d'un placement facile, car les yeux les moins exercés sont les plus vite charmés en pareille matière. Du plafond décoratif à l'éventail, du trumeau à la chaise à porteurs, il ne refusait aucun travail : tout lui était bon qui rapportait ces écus qu'il aimait tant et qu'il dépensait, du reste, en grand seigneur, en fermier général.

Boucher a un titre assez sérieux à la reconnaissance de la postérité : il est le créateur de l'*illustration*, de l'image servant de commentaire au texte; et ce n'est pas un honneur méprisable d'avoir donné l'exemple à toute une légion d'artistes qui élevèrent la vignette au rang des productions les plus exquises du XVIIIe siècle.

A qui voudrait bien connaître ces petits maîtres du crayon et de la gravure, les travaux ne manquent pas aujourd'hui. Il nous suffira de citer les études des frères de Goncourt, les monographies du capitaine Bocher, et enfin deux beaux volumes, les derniers venus, que M. le baron Portalis leur a consacrés, et qui nous seront d'un précieux secours par la suite [1].

L'école de Boucher en peinture mourut avec lui et il ne faut pas le regretter; passe pour le maître, mais les imitateurs de cet art superficiel, faux, exclusivement sensuel, ne pouvaient longtemps intéresser les amateurs de peinture.

Avec Greuze, nous reprenons l'histoire de l'art au XVIIIe siècle, car si nous avons encore à regretter certains écarts de maniérisme et de faux goût, encore sommes-nous en présence d'un peintre peignant et non d'un enlumineur. Chardin, son contemporain, doit être traité avec plus de respect encore : ici nous avons affaire à un grand artiste, à l'un des plus grands, même, dont s'honore la peinture dans toutes les écoles. La franchise, la sobriété des moyens, le charme et la belle qualité du coloris font de lui un peintre de grande race dont les œuvres échapperont toujours aux caprices de la mode, car elles sont l'expression de la vérité. Il mourut en 1779.

Les derniers ouvrages de Chardin furent des pastels, les plus beaux qui soient avec ceux de son rival, Maurice-Quentin de Latour, qui est resté le maître du genre, et qui mourut la même année que lui.

Les marines de Joseph Vernet (1714-1789)—le chef de cette illustre famille d'artistes qui s'est éteinte avec Horace, le peintre de la *Smala* — n'ont jamais été égalées, en France du moins. Diderot, qui l'admirait sincèrement, disait de lui : « C'est comme le Créateur pour la célérité, c'est comme la nature pour la vérité. » Ce qui le distingue des autres marinistes, c'est qu'il indiquait les personnages, les silhouettes humaines, dans ses grandes compositions, avec autant d'esprit que de vérité.

Ses émules et ses successeurs furent Hubert Robert (1733-1808), le peintre doublé d'un poëte des ruines antiques, et Louis Demarne (1744-1829), le peintre des scènes villageoises, des routes royales, des foires, des auberges pleines, — la précision faite homme, mais une précision qui n'est pas exempte de sécheresse. Demarne ne tient pas à côté des Hollandais.

Fragonard, qui fut comme Watteau un peintre des fêtes galantes, était élève de Boucher; mais il s'éloigna tellement de son maître, en le surpassant, que nous n'avons pas voulu en faire honneur à cet entrepreneur d'amours et de nymphes de boudoir. Autour de lui s'agitaient de jeunes talents, Jeaurat, Leprince, Baudouin; mais ils appartiennent plus à la vignette qu'à la peinture.

Nous touchons à la fin du siècle; l'art classique, étouffé sous ce débordement de sensualité et de fantaisie, va renaître à l'air libre avec Vien, élève de Natoire, et J.-B. Deshays, oublieux des leçons de Boucher et de Fragonard. Encore quelques années et il triomphera sans partage sous la conduite de David, le plus illustre des disciples de Vien. *Les Horaces*, exposés au Salon de 1783, produisirent un enthousiasme indescriptible. Adieu paniers, pouvait-on dire, vendanges sont faites! Plus de soieries papillotantes, plus de poudre, de mouches ni de rubans : voici venir le régime du glaive et du casque romains; plus d'attitudes provoquantes, de mines mutines, de minauderies; la mode est aux gestes nobles, bien équilibrés, aux poses académiques réglées militairement! Nous allons avoir quelques bonnes années d'un mortel ennui; mais patience! l'art antique fera son temps comme toutes choses ici-bas, et il s'en ira moins bruyamment qu'il n'est venu.

La fin du XVIIIe siècle compte, du reste, quelques artistes moins austères que les David, les Gérard et les Girodet. A côté de l'école académique, alors toute-puissante, s'étaient glissés quelques talents individuels dont le charme reposait de toutes ces grandeurs; par exemple, cette aimable Mme Vigée-Lebrun, dont nous avons parlé dans le n° 6 des *Beaux-Arts*, et Prud'hon enfin, Prud'hon qui, par sa grâce païenne plutôt qu'antique, offrait une sorte de moyen terme, de terrain de conciliation aux partisans les moins fanatiques des Grecs et des Romains, à ceux qui voulaient bien aimer l'antique, mais non jusqu'à en mourir d'ennui.

Alfred de Lostalot.

UN MUSÉE ETHNOGRAPHIQUE

Le *Journal officiel* a publié dernièrement un décret qui institue un musée ethnographique. Il n'est guère de création plus utile et dont la nécessité se

1. *Les Dessinateurs d'illustrations au* XVIIIe *siècle*, par le baron Roger Portalis. 2 vol. Morgand et Fatout, éditeurs, Paris, 1877.

fasse plus vivement sentir. Le Musée ethnographique est de nature à intéresser non-seulement les spécialistes, mais encore ce grand public qui s'appelle tout le monde. Les Nubiens et les Esquimaux viennent d'avoir un grand succès au Jardin d'acclimatation. Au lieu de cinq ou six individus d'une seule partie du globe, le Musée ethnographique nous montrera réunies toutes les civilisations, depuis les plus reculées jusqu'à celles de nos jours, depuis la primitive, celle du sauvage de l'Australie, jusqu'à la plus brillante de l'Orient, celle de l'Inde et du Japon.

Les merveilles que l'homme a enfantées depuis six mille ans, on les trouvera réunies pour la première fois, et la France ne fera qu'imiter ainsi ce qui existe déjà dans des pays voisins.

Il est vrai que le nouveau musée d'ethnographie, d'après l'arrêté ministériel, ne sera installé que provisoirement le 15 janvier au palais de l'Industrie, et ne contiendra que la section de l'Amérique du Sud. Mais on peut espérer que devant l'intérêt que tous y trouveront, homme du monde aimant à s'instruire, industriel avide de modèles originaux, artiste amoureux de la vérité ou savant à la recherche des problèmes de l'humanité, la Chambre comprendra qu'il est nécessaire de donner un local et un budget à cette nouvelle et intéressante fondation.

Il est possible déjà de se faire une idée de ce que le palais de l'Industrie nous montrera dans un mois, en se rappelant les succès qu'a obtenus un de nos compatriotes, M. Wiener, dans ses voyages au Pérou et en Bolivie. Le rapport officiel qui précède l'arrêté de la fondation du nouveau musée et en donne les raisons annonce en effet que les collections du jeune et déjà célèbre explorateur formeront la principale partie du musée avec les produits des explorations de MM. André, Pinart de Cessac, Marche, etc. C'est donc le Pérou et le Mexique qui vont fournir les premiers éléments de cette instruction populaire dont ce musée sera un des instruments les plus appréciés.

Une des curiosités du musée ethnographique sera la représentation, aussi fidèle que possible, d'un monde qui n'existe plus, celui des Incas. Le temple antique et l'ancienne forteresse seront ressuscités; nous y verrons la statue à côté de la fontaine, le trône de l'Inca en face de l'autel du dieu de la guerre; les outils de l'esclave, les armes du soldat, toutes sortes de costumes anciens et modernes, les cartes de la Cordillère auprès d'inscriptions jusqu'ici indéchiffrées; les savants et le public ordinaire y trouveront matière à un égal intérêt.

On ne peut que féliciter M. de Watteville de cette heureuse initiative; il sera puissamment secondé par M. Wiener, dont l'expérience est irrécusable. Le Musée ethnographique ne sera pas une nécropole, un fouillis énigmatique des anciennes civilisations, mais l'histoire vraie, la vie prise sur le fait; ce sera la science complétée par l'art et l'instruction alliée au pittoresque.

(*Le Temps.*)



ASSIETTE DE DELFT, DÉCORÉE EN CAMAÏEU BLEU

(Voir le n° 80 des *Beaux-Arts.*)

LA VERRERIE

EN FRANCE

— FIN —

Glaces. — Les manufactures de glaces établies en France sont au nombre de huit, savoir : Saint-Gobain et Chauny, Montluçon, Cirey, Épinay (Seine), Jeumont, Recquignies, Aniche.

Les quatre premiers établissements appartiennent à la puissante Compagnie de Saint-Gobain; ceux de Recquignies et Jeumont, situés dans le département du Nord, sont une ramification de l'industrie belge. La glacerie d'Épinay a été tout récemment fondée.

D'après la statistique sommaire des industries principales, publiée par le ministère du commerce, les fabriques de glaces, en 1873, ont occupé 3,262 ouvriers et employé 1,645 chevaux, dont 1,265 chevaux-vapeur et 380 chevaux hydrauliques. La valeur de leur production s'est élevée à 20,742,500 francs, savoir : 12,227,500 fr. pour la Compagnie de Saint-Gobain et 4,415,000 fr. pour les usines du département du Nord.

Cristal. — L'établissement le plus important est celui de Baccarat (Meurthe-et-Moselle); les autres sont situés à Clichy, Pantin, Argenteuil, Sèvres et Lyon.

La cristallerie de Baccarat, tout en fabriquant à elle seule la moitié des cristaux consommés en France, expédie à l'étranger les sept dixièmes de sa production qu'on peut évaluer au double de celle de

tous les autres établissements réunis. Elle occupe 2,000 ouvriers.

La valeur du cristal fabriqué chaque année en France, y compris les montures, est de 11 millions de francs.

Verrerie, gobeleterie, articles d'éclairage. — Cette fabrication est disséminée dans cinquante-six établissements, dont la production annuelle varie de 20,000,000 fr. à 22,000,000 fr. Le relevé, fait avec beaucoup de soin lors du projet d'impôt proposé par la commission du budget en 1874, s'élève à 21,130,000 fr.

La France, bien que livrant les verres de lampe et en général tous les articles d'éclairage à des prix plus élevés que l'Allemagne et la Bohême, a conquis une très-grande avance sur ces deux pays par la supériorité de sa fabrication. Il n'en est pas de même, au moins dans les petits établissements, pour la gobeleterie commune, qu'on produit en France à des prix très-bas; les fabricants, préoccupés avant tout d'être de tous celui qui fera le meilleur marché, apportent peu d'attention au façonnage des pièces ainsi qu'à la qualité du verre, et luttent entre eux d'une façon stérile, parfois ruineuse, pour se disputer la clientèle du marché intérieur. On ne peut que souhaiter, dans l'intérêt général de l'industrie verrière, de les voir rompre avec ces pratiques et s'adonner au commerce d'exportation, qui ne demande pour se développer qu'un peu plus de soins et quelques perfectionnements dans la fabrication.

Verre à vitre. — On compte en France quarante fabriques de verre à vitre, dont la production est d'environ 22 millions.

Bouteilles. — La fabrication des bouteilles a été très-perfectionnée par le fait des exigences des fabricants de vins de Champagne. Aujourd'hui on ne livre plus les bouteilles qu'après les avoir soumises à l'épreuve de la pression, et la casse a beaucoup diminué. A la verrerie de Blanzy, MM. Clément et Videaud ont installé des fours à fabrication continue d'après un système spécial.



PLAT DE DELFT, DÉCOR POLYCHRÔME

(Voir le nº 80 des *Beaux-Arts*.)

Il est difficile d'évaluer le chiffre total de production des soixante-dix verreries où l'on fabrique des bouteilles. Cette production varie parfois du simple au double. Nous pensons pouvoir sans trop d'erreur en estimer la valeur moyenne à 40 millions de francs.

Autres espèces de verre. — La fabrication des verres d'optique est restée jusqu'ici monopolisée entre les mains de M. Feil, héritier des procédés de Guénaud. Les tentatives faites dans les autres pays et particulièrement en Autriche, ont toujours échoué. La fabrication des bijoux faux en verre, des pierres et perles artificielles, est une industrie essentiellement parisienne et parvenue à un tel degré de perfectionnement qu'il paraît impossible à dépasser; cette industrie s'exerce dans une foule d'ateliers disséminés sur tous les points de la capitale. Si l'on consulte les chiffres officiels pour l'année 1873, on voit que la valeur de production des verres de toute espèce, non compris les glaces, a été de 88,210,675 francs; le nombre des établissements est porté à 175, celui des ouvriers à 22,838, dont 16,393 hommes, 1,719 femmes et 4,718 enfants.

Le tableau rectificatif pour l'année 1874, que M. Loua, chef du bureau de statistique, a bien voulu nous communiquer, est ainsi composé :

Verres et cristaux. — Nombre des établissements : 187; nombre d'ouvriers : hommes, 18,234; femmes, 2,063; enfants, 5,376; valeur de la production en francs : 115,125,235 fr.

Glaces. — Nombre des établissements : 8; nombre d'ouvriers : hommes, 3,087; femmes, 268; enfants, 214; valeur de la production en francs : 20,146,000 fr.

La production totale de la France aurait été d'après cela de 135,271,235 francs. M. DE FONTENAY.

LA PHOTOGRAVURE

La gravure photographique a fait depuis quelque temps de remarquables progrès. Le *Bulletin de la Société d'encouragement pour l'industrie nationale* les constate dans un rapport sur les procédés employés par M. Rousselon.

Si nous recherchons vers quelle époque furent faites les premières tentatives pour obtenir des planches gravées par la lumière, nous sommes obligés de remonter vers le commencement de ce siècle, et nous voyons que ces premiers essais sont liés à la découverte de la photographie. Nicéphore Niepce, en effet, dont les débuts datent de 1816, s'occupait à la fois de fixer l'image de la chambre noire et de graver des planches métalliques par l'action de la lumière; en interposant une gravure comme écran, il obtint le premier, sur une plaque métallique couverte de bitume de Judée, une réserve photographique se prêtant à la morsure par les acides.

Il put produire ainsi quelques planches dont il nous reste plusieurs spécimens, et il résulte des lettres échangées entre Niepce et Daguerre que ces épreuves peuvent remonter à 1825.

Après la divulgation du procédé de Daguerre, MM. Donné, Berres, le duc de Luynes, etc, ont tenté d'opérer cette transformation de l'image daguerrienne en une planche gravée; mais les résultats qu'ils ont obtenus ont été dépassés par ceux de MM. Fizeau, Niepce de Saint-Victor, Poitevin, dont les essais avaient été poussés assez loin pour que déjà on pût faire, par ce moyen, des tentatives de publication.

Ces recherches furent continuées sans interruption jusqu'à nos jours, mais ce fut surtout à partir de 1856, époque à laquelle le duc de Luynes fonda un prix de grande valeur pour l'impression des épreuves photographiques par le carbone et les encres grasses, que nous voyons les procédés se multiplier et conduire la photographie au point où elle est aujourd'hui.

La photographie, dans les années 1848 à 1852, subit un revirement complet. Les procédés de Talbot vinrent remplacer avantageusement ceux de Daguerre, car ils permettaient de faire le cliché négatif, qui est la source d'un nombre infini d'épreuves positives; ce procédé, rapidement amélioré par l'emploi du collodion ou de l'albumine, semblait, au premier abord, en mesure de répondre à tous les besoins; on pensait que la lumière seule pourrait suffire pour exécuter toutes les impressions, et il ne paraissait pas utile de recourir aux procédés de la gravure; mais on ne tarda pas à s'apercevoir que les impressions obtenues par la lumière seule n'étaient ni assez régulières ni assez solides; les épreuves obtenues s'altéraient le plus souvent avec une extrême facilité, et si les méthodes entièrement photographiques semblaient suffisantes pour les portraits, pour les souvenirs, pour la satisfaction transitoire des besoins particuliers, elles étaient inacceptables pour les publications artistiques ou scientifiques, et elles ne pouvaient venir en aide à la grande industrie des impressions graphiques.

Ce fut alors que le duc de Luynes, en 1856, posa nettement le problème et mit au concours un prix de grande valeur pour l'impression des épreuves positives par le carbone et par les encres grasses.

En demandant des réactions d'une exquise sensibilité aux réactifs les plus inertes, le fondateur du prix semblait poser un problème insoluble, qui pourtant était déjà partiellement résolu par les travaux de M. Pretsch et par ceux de M. A. Poitevin.

Quelques années plus tard, M. Poitevin réalisa, théoriquement, les espérances du duc de Luynes par une étude complète des propriétés de la gélatine additionnée de bichromate de potasse, et cette étude fut le point de départ d'un groupe d'industries nouvelles, dont l'importance s'augmente chaque jour et qui sont toutes basées sur l'emploi d'un cliché photographique.

En effet, par l'action de ce cliché sur la gélatine bichromatée, on peut obtenir soit la gravure en creux, soit la gravure en relief pour le trait, soit l'impression sur surface plane analogue à la lithographie; enfin deux nouveaux modes d'impression, gardant leur caractère franchement photographique, dérivent également de cette étude : ce sont les impressions au moyen de poudres colorantes inertes, dites photographie au charbon, et l'impression par moulage inventée par M. Woodbury et connue actuellement sous le nom de photoglyptie.

Ces applications découlent des réactions suivantes :

1° La gélatine bichromatée, qui a reçu l'impression lumineuse, devient insoluble dans l'eau chaude; elle reste soluble dans les parties non insolées;

2° La gélatine bichromatée insolée n'acquiert plus dans l'eau froide le même gonflement que peuvent prendre les parties préservées de la lumière;

3° La gélatine bichromatée insolée repousse l'eau et prend l'encre d'impression; les parties non insolées absorbent l'eau et repoussent l'encre.

La première réaction nous a donné : la photographie aux matières colorantes inertes, dite photographie au charbon; le procédé Woodbury ou photoglyptie; la gravure par moulage des reliefs desséchés.

De la seconde découlent certains procédés de moulage employés pour la typographie et présentés comme pouvant être utilisés pour la céramique.

La troisième a donné naissance aux impressions analogues à la lithographie, aux reports, à la typographie, à l'autographie, etc.

Une étude d'ensemble de toutes ces méthodes, quelque intéressante qu'elle soit, nous entraînerait bien au delà de notre sujet actuel; d'autres communications nous permettront sans doute de revenir sur ces applications et d'en analyser successivement les diverses parties; aujourd'hui nous n'avons à nous occuper que des procédés au moyen desquels

M. Rousselon a obtenu les belles épreuves qu'il a présentées à la société. Ces procédés, qui dérivent l'un de l'autre, sont : celui de la photoglyptie et celui de la photogravure en creux.

(*A suivre.*)

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Le concours Chaudesaigues.

L'Académie des beaux-arts a jugé dernièrement, à l'école des beaux-arts, le concours Chaudesaigues.

Le prix, de la valeur de 2,000 francs par an, est accordé à un jeune architecte, afin qu'il puisse séjourner pendant deux ans en Italie et y terminer ses études.

Le sujet de cette année était un monument triomphal en l'honneur des trois grandes découvertes modernes : la vapeur, l'électricité et la photographie.

Le nombre des concurrents était de dix.

Le rapport de la section d'architecture, accordant le prix au n° 5, a été approuvé à l'unanimité des membres présents.

Prix n° 5, M. Jouve (Bruno), élève de M. André.

M. Jouve doit partir pour l'Italie dans un délai de trois mois.

Le concours Crozatier.

La Commission chargée de juger le concours du prix Crozatier s'est réunie dernièrement à la préfecture de la Seine, sous la présidence d'un délégué nommé par l'administration.

Le prix est de la valeur de 500 francs et est décerné à l'œuvre du plus habile ciseleur.

Le concours se divise en deux catégories : *Figure* et *Ornement.*

Le concours était destiné à la *Figure.*

Voici les noms des lauréats :

Prix : M. Debar (Johanny), ciseleur de quatre sujets divers en acier.

Mentions : 1re, M. Dony. — Coupe en bronze, représentant des papillons d'après Picault.

2e M. Michaut (Eugène). — Tête de femme japonaise.

3e M. Poux (Hippolyte). — Lévrier écossais.

L'exposition publique du concours doit avoir lieu rue Saint-Claude.

Exposition à Lyon.

La Société des amis des arts de Lyon ouvrira son exposition annuelle dans la première quinzaine de janvier 1878.

La durée de l'exposition sera d'environ deux mois, et sa clôture aura lieu dans la première quinzaine de mars.

Vu le nombre toujours croissant des ouvrages envoyés, la Commission se réserve le droit de n'admettre que trois tableaux aux artistes qui en enverraient un plus grand nombre.

La Commission croit devoir informer MM. les artistes que (sans que cela soit pour eux obligatoire), dans le but de diminuer leurs frais d'emballage, elle s'est entendue avec M. André, emballeur, 42, rue de La Bruyère, qui fera, à des prix très-modérés, des emballages collectifs et se chargera de tous les détails de l'expédition.

Hôtel Carnavalet.

Dans sa séance de mardi, le conseil municipal de Paris a ouvert un crédit de 50,000 francs pour la continuation des travaux d'aménagement de l'hôtel Carnavalet.

La salle Rude au Louvre.

On est en train d'organiser au Louvre, immédiatement après la salle Chandet, une nouvelle salle qui portera le nom de Rude.

Déjà plusieurs marbres du maître y sont placés, notamment : *Jeanne d'Arc*, *le Pêcheur napolitain*, une *tête de Christ;* on y voit aussi un admirable bronze représentant *Mercure.*

Quelques œuvres d'autres artistes orneront aussi cette salle. Pradier y sera représenté par *Un Fils de Niobé*, une *Psyché*, une *Sapho*, et par *la Toilette d'Atalante;* Duret, par ses deux bronzes : *le Danseur napolitain* et *l'Improvisateur;* David d'Angers, par son *Philopœmen;* Simard, par une *Vénus*, et Perraud par *l'Enfance de Bacchus* et *le Désespoir.*

Deux autres statues, qui sont encore en ce moment dans le jardin des Tuileries, vont compléter cette belle salle : *Thésée et le Minotaure*, par Ramey, et *Spartacus*, par Foyatier.

Monument de Michelet.

La souscription pour le monument de Michelet a produit la somme d'environ 40,000 francs.

Le monument sera l'œuvre de deux artistes : MM. Antonin Mercié, l'auteur du *Gloria victis,* et Pascal, architecte de la Bibliothèque nationale, un des deux auteurs du monument d'Henri Regnault à l'École des beaux-arts.

Le tombeau consistera en trois gradins de marbre superposés, disposés de façon à recevoir des fleurs et dont le plus élevé supportera un monument debout, formé de deux colonnes de marbre supportant elles-mêmes un couronnement architectural d'une grande légèreté et encadrant une grande plaque de marbre sur laquelle apparaîtra en relief la statue couchée de Michelet recouverte d'un linceul.

Aux pieds de Michelet se dresse debout la Muse de l'histoire, drapée et voilée.

Les gradins qui supportent le monument émergent d'un bassin s'arrondissant aux angles et à la partie antérieure du tombeau, d'où s'échappent des plantes vertes s'élevant à droite et à gauche de la grande stèle, et dont les eaux sont alimentées à l'aide d'une source placée au bas du gradin inférieur.

Villa romaine.

On écrit de Bourg-de-Visa, le 16 novembre, au *Journal de Lot-et-Garonne :*

« Permettez-moi de vous faire part de l'heureuse découverte qui vient d'être faite dans le village de Saint-Romain, canton de Bourg-de-Visa (Tarn-et-Garonne).

« Des fouilles récemment pratiquées dans un champ viennent de mettre au jour les restes d'une splendide villa romaine. A peine commencées, ces fouilles ont déjà fait découvrir de nombreuses pièces de monnaie appartenant aux règnes d'Adrien, de Constantin, etc., des fragments nombreux de colonnes et de marbres de différentes couleurs, des murs peints à fresque, une grande quantité de chambres, de grandes salles ayant servi probablement aux réunions de famille, et enfin une ravissante mosaïque de 80 mètres de longueur sur 3 mètres de largeur, aussi remarquable sous le rapport du dessin que sous celui de la composition.

« A côté de cette villa s'élèvent de modestes réduits où le travail devait s'exécuter par les mains de l'esclave,

qui devait remplir toutes les fonctions et exercer tous les métiers.

« Quoique plus de seize cents ans se soient écoulés depuis la disparition de cette demeure, il semble qu'elle ait été abandonnée la veille, tant les objets retrouvés sont dans un parfait état de conservation. »

Encyclopédie chinoise.

Le *Times* annonce que les administrateurs du *British Museum* viennent de faire acheter à Pékin un exemplaire en six mille cent neuf volumes de la grande Encyclopédie chinoise publiée au xviie siècle par ordre de l'empereur Kanghi. Les caractères en cuivre qui ont servi à faire le tirage ayant été fondus peu de temps après pour être convertis en monnaie, il n'existe qu'un nombre excessivement limité d'exemplaires de cet ouvrage, dont le titre exact est *Collection complète d'ouvrages anciens et modernes accompagnée de dessins*. Il sera prochainement envoyé au *British Museum*.

Les six mille cent neuf volumes chinois ne formeraient sans doute pas autant de matière que les dix de l'Encyclopédie Larousse. Mais cette collection est unique en Europe, car notre Bibliothèque nationale n'en possède pas d'exemplaire.

Le sculpteur Vaneau.

Notre collaborateur M. Marius Vachon vient de publier dans la collection du *Tour de France* le récit d'une excursion dans le Velay et le Cantal. Sans négliger le côté pittoresque, les curiosités naturelles, qui font de cette contrée un but de voyage si intéressant pour le touriste, Marius Vachon s'est préoccupé plus particulièrement des richesses artistiques, monuments, églises, châteaux, mines, collections particulières, musées, etc. Cette partie de son récit présente beaucoup d'intérêt.



Les journaux personnifiés. (*La Gazette des Tribunaux*,)

Nous y trouvons des renseignements curieux sur un certain nombre d'œuvres ignorées ou peu connues d'artistes étrangers et indigènes de toutes époques ; nous mentionnerons entre autres plusieurs fresques des premières années du xve siècle dans une crypte de l'église de Saint-Donnes-le-Château (Loire) ; les orgues *arrazi*, la collection des stalles sculptées, la *Danse macabre* de l'église abbatiale de la Chaire-Dieu, les fresques de la bibliothèque de la cathédrale du Puy, les musées du Puy, d'Aurillac, etc.

Notre collaborateur a eu la bonne fortune, fort rare aujourd'hui, de découvrir l'œuvre presque tout entier d'un artiste provincial du xviiie siècle qu'il croit devoir classer sans hésitation parmi les maîtres. Cet artiste est un sculpteur du nom de Vaneau, établi pendant de longues années au Puy, et qui a produit une quantité de travaux de la plus haute valeur, paraît-il. On connaissait bien de lui quelques œuvres dont il subsiste des débris disséminés un peu partout dans la contrée ; les chroniques locales le signalaient comme l'auteur d'un tombeau de Sobieski élevé dans la cathédrale de Varsovie. Mais les renseignements sur les autres productions de son ciseau faisaient complètement défaut. A la suite de circonstances fort curieuses, et après une véritable odyssée à la recherche des sculptures de cet artiste, M. Vachon a découvert à Saint-Donnes-le-Château, à la Chaire-Dieu, et surtout à Brioude, une quantité de bas-reliefs, de groupes et de statues très-remarquables qui donnent du talent de Vaneau la plus haute idée. Notre collaborateur se propose de reproduire en une brochure spéciale l'étude détaillée qu'il a consacrée à cet artiste. C'est une bonne idée. Nous aurons donc l'occasion de revenir plus longuement sur cette question.

Des illustrations nombreuses ajoutent à l'intérêt de cette publication.

UN NOUVEAU FAUST

La poétique légende de Faust, éclose dans le cerveau de Gœthe au commencement de ce siècle, a déjà été l'objet de toutes les interprétations, de toutes les traductions dans le domaine de l'art. La musique s'en est emparée, et pour ne parler que des œuvres capitales, celles de Berlioz et de Gounod, on peut dire qu'elle a épuisé le sujet : ces deux maîtres



MARTHE ET MARGUERITE : SCÈNE DES BIJOUX

(Dessin de M. LIEZEN MAYER.)

lui doivent leurs inspirations les plus élevées : il n'y a plus à y revenir.

Dans les arts du dessin, il n'est pas donné, comme en musique, à un homme de génie de trouver la formule définitive, exclusive, d'un poëme. Quelle que soit la valeur d'un tableau ou d'une statue, le même sujet peut éternellement servir de thème aux peintres et aux sculpteurs, et défrayer plusieurs gloires. C'est que la mémoire de l'oreille est vraiment implacable, tandis que celle de l'œil laisse flotter dans le vague les silhouettes mêmes qui l'ont le plus vivement impressionnée. Et puis la musique a des moyens de propagande tels et si parfaits que ses chefs-d'œuvre, à peine créés, sont connus du monde civilisé, tandis que l'œuvre plastique, malgré la photographie, malgré tous les procédés modernes de vulgarisation, reste une et indivisible. Ceux-là seuls la connaîtront bien et en garderont un fidèle souvenir qui ont pu en contempler l'original.

La légende de Faust a déjà tenté bien des dessi-

nateurs, et c'est à peine si l'un d'eux, Ary Scheffer, a réussi à lui donner une forme graphique qui soit devenue populaire. Delacroix s'y est essayé à ses débuts, et son ouvrage, des lithographies, a été honoré des suffrages de Gœthe lui-même. Qui le connaît cependant ? Le petit nombre des curieux, des chercheurs qui ont voulu reconstituer l'œuvre complet du grand peintre.

En Allemagne, l'on pourrait compter par centaines les traductions de Gœthe par le crayon ou le pinceau ; c'est à peine, pourtant, si l'on a présents à l'esprit d'autres noms que ceux de Cornélius et de Kaulbach.

Il ne faut pas s'étonner, par conséquent, qu'un artiste allemand de grande valeur, M. Liezen Mayer, ait entrepris de nouveau l'illustration du livre le plus populaire de son pays. Il n'avait pas à craindre d'évoquer des souvenirs importuns, et il se sentait de force, du reste, à imposer son œuvre partout où il voudrait la produire.

Nous félicitons MM. Hachette d'avoir donné au bel ouvrage de M. Liezen Mayer l'hospitalité de leur librairie, la plus célèbre qui soit en France. Ce livre aura chez nous le succès qu'il a eu en Allemagne : l'art n'a pas de patrie ; si Gœthe vivait de nos jours, il serait le premier à le reconnaître en voyant l'accueil fait jusqu'à ce jour à son immortelle conception, en littérature comme en peinture et en musique.

L'édition nouvelle du *Faust* est incontestablement la plus belle que l'on connaisse ; la traduction est de M. Porchat et elle a été revue par M. B. Lévy, inspecteur général des langues vivantes, ce qui nous garantit sa parfaite exactitude.

L'illustration de Liezen Mayer ne comporte pas moins de 13 gravures sur acier et de 50 gravures sur bois. Ce qui la distingue au premier abord, c'est la connexion intime de l'image avec le texte ; il était impossible de se mieux pénétrer du sujet et de l'interpréter plus fidèlement. On retrouve dans ce bel ensemble de compositions ce mélange de fantastique et de réel, d'imaginations poétiques et de trivialités mondaines qui fait de la tragédie de Gœthe l'un des plus beaux drames de l'humanité. A les envisager au point de vue esthétique, ces dessins se distinguent par une constante habileté d'arrangement, de composition ; certains d'entre eux s'élèvent même par la beauté, l'harmonie de l'ordonnance, au rang de tableaux véritables. M. Liezen Mayer a été, du reste, admirablement servi par ses graveurs, surtout pour les sujets qui ont été traités sur bois ; il serait injuste de ne pas faire à MM. Hecht et Wittig la part qui leur revient dans le succès de leur éminent collaborateur. Ce livre, qui forme un magnifique in-folio, est, en outre, enrichi d'ornements, têtes de pages et culs-de-lampe qui, à eux seuls, mériteraient de fixer l'attention. Il est vrai que les éditeurs ont confié toute cette partie ornementale au dessinateur qui jouit de la plus grande renommée dans une spécialité où l'Allemagne compte tant d'artistes distingués. Les dessins de M. R. Seitz, qui encadrent si heureusement les compositions de M. Liezen Mayer, sont conçus dans le plus pur style allemand du XVIe siècle, et, en les voyant, on ne peut s'empêcher de murmurer les noms glorieux de Dürer et de Holbein.

Pour nous résumer en un mot, cette édition de *Faust* est un des plus beaux livres dont s'honorera l'illustration contemporaine.

A. Devic.

LA PHOTOGRAVURE

— FIN —

Photoglyptie. — L'invention de ce procédé, dû à M. Woodbury, remonte déjà à 1865 ; il consiste à recevoir l'image du cliché sur une couche de gélatine bichromatée, à développer l'épreuve, c'est-à-dire à dissoudre par l'eau chaude les parties non-solarisées en opérant par la face opposée à celle qui a reçu l'impression ; les parties insolées étant plus ou moins profondément insolubles, suivant que l'action de la lumière, modifiée par le cliché, a été plus ou moins vive, l'image se traduit par des dépressions plus ou moins profondes, très-accentuées tant que la gélatine est imprégnée d'eau, mais beaucoup plus faibles, quoique très-appréciables au toucher, lorsque la dessiccation est complète.

La gélatine sèche, détachée de son support, est tellement dure que, sous une pression énergique, elle peut entrer dans une plaque métallique. Nous avons vu des impressions faites ainsi dans le zinc et dans le cuivre ; dans un métal plus doux, comme celui qui résulte de l'alliage de plomb et d'antimoine, la gélatine pénètre, s'incruste en accusant les plus légères variations d'épaisseur et donne un creux très-exact des moindres reliefs.

Mais ce n'est pas sans de nombreux tâtonnements et de coûteux essais que M. Rousselon est arrivé à obtenir de beaux et constants résultats. En effet, pour que le moule métallique soit bien réussi, outre les manipulations délicates exigées pour faire un beau relief en gélatine, il faut que cette feuille de gélatine et la planche métallique soient comprimées entre deux plans de fonte ou d'acier assez épais pour ne subir aucune déformation sous la pression nécessaire. Cette pression doit être portée à une tonne environ par centimètre carré, soit pour les épreuves de $0^{m},30$ sur $0^{m},40$, que M. Rousselon fait assez couramment, une pression de 1,200,000 kilog. qu'il faudrait exiger de la presse hydraulique, si l'expérience n'avait démontré à M. Rousselon qu'il peut se contenter du million de kilogrammes que lui donne celle dont il fait usage ; mais il n'est arrivé à ces résultats qu'après avoir brisé plusieurs presses sous les efforts demandés.

La gélatine sort de cette énorme compression intacte, toute prête pour faire une seconde, une troisième et même une vingtième matrice, ce qui permet de multiplier les moules autant qu'il est nécessaire.

Lorsque le creux est ainsi obtenu dans les plaques métalliques, celles-ci sont portées et posées d'aplomb sous de petites presses très-perfectionnées par M. Rousselon, et qui ne sont pas sans analogie avec les presses à copier les lettres, mais d'une précision beaucoup plus grande.

Ces presses sont rangées au nombre de quatre ou six, suivant les dimensions, sur des tables rondes tournant autour de leur axe. Devant chaque table, un ouvrier commence par graisser légèrement le moule, puis il verse un excès d'une solution chaude de gélatine ordinaire teintée suivant le sujet à reproduire; sur cet excès de gélatine, il pose soit un papier renforcé par un encollage additionnel, soit une glace, puis, en fermant la presse, il comprime le tout sous une surface rigoureusement plane. L'excès de gélatine est expulsé par tous les bords; il ne reste que ce que peuvent contenir les creux plus ou moins profonds du moule, ce qui se traduit par des épaisseurs plus ou moins profondes de matière colorante, et reproduit, par conséquent, l'image avec toutes les demi-teintes.

L'ouvrier, abandonnant la presse fermée, passe à la suivante en imprimant un léger déplacement à la table tournante, et il amène ainsi successivement devant lui toutes les presses, il les remplit et, au retour de la première, il les démonte; la gélatine colorée a fait prise; elle abandonne le moule pour adhérer au papier, à la glace ou à toute autre surface sur laquelle on trouve une image complète à reliefs très-accusés; mais après une première solidification à l'air, un passage à l'eau saturée d'alun, suivi d'un lavage, les épreuves sont abandonnées à une dessiccation complète, tout le relief disparaît et l'image a tout à fait l'apparence d'une photographie ordinaire.

Cette méthode de tirage, en laissant aux épreuves leur cachet photographique, leur laisse aussi leur cachet d'authenticité, et pour un assez grand nombre d'applications elle semble préférable à toute autre; aussi, bien que l'atelier d'Asnières n'entreprenne qu'un petit nombre de travaux en dehors de ses propres besoins, les tirages par cette méthode sont considérables; ils montent à environ 35,000 épreuves par mois, livrées à des prix si réduits que la photographie ordinaire pourrait difficilement les égaler.

Photogravure. — Après avoir amélioré et appliqué avec un succès complet le procédé de M. Woodbury, M. Rousselon a voulu l'étendre et le faire servir à l'obtention de planches gravées en creux et parvenir ainsi à la production industrielle courante des impressions à l'encre grasse.

Nous avons rappelé que déjà de nombreux inventeurs et de nombreux procédés se sont succédé, poursuivant le même problème; nous les voyons commencer avec Nicéphore Niepce et se suivre jusqu'à ce jour, mais aucun n'était encore arrivé à produire avec une facilité, une régularité tout à fait industrielle des épreuves de toutes dimensions, comme celles dont M. Rousselon a montré les spécimens.

Deux modes d'opérer très-différents sont employés pour transformer un cliché en gravure :

La méthode au moyen de laquelle un enduit photographique fixé par la lumière devient une réserve et permet de creuser la planche par morsure; ce procédé, qui paraît le plus simple, offre d'assez grandes difficultés dans la pratique, surtout lorsqu'il s'agit de reproductions qui ne présentent ni grain ni trait, et, bien qu'il ait donné de beaux résultats entre les mains de divers artistes qui l'ont exécuté de différentes manières, il ne paraît pas avoir reçu une aussi grande extension que celui employé par M. Rousselon;

La seconde méthode, que l'on pourrait appeler gravure par moulage galvanoplastique, a été mise en œuvre également par divers chercheurs, entre autres par MM. Prestsch, Placet, Scamoni, etc., qui produisaient le moule destiné à la galvanoplastie par des solutions de caoutchouc, gutta-percha ou autres moyens basés sur l'emploi de la voie humide, et par M. Woodbury et M. Rousselon qui ont fait les moulages par pression, avec cette différence toutefois que, tandis que M. Woodbury poursuivait l'obtention du grain nécessaire à la gravure par une interposition mécanique, M. Rousselon cherchait à obtenir dans la gélatine un grain par formation chimique, sous l'influence de la lumière, ce qui lui permit d'avoir des effets proportionnés aux valeurs diverses du cliché.

Toutefois la transformation du moule photoglyptique en une planche gravée avait à surmonter un certain nombre de difficultés; il fallait :

Substituer au métal mou, qui reçoit l'empreinte, un métal dur capable de résister à la presse en taille douce et à un tirage multiplié; obtenir, non plus des creux profonds dont l'encre eût débordé, mais des dépressions beaucoup moins accentuées; produire un grain capable de retenir l'encre en quantité plus ou moins considérable; dépasser enfin les dimensions trop restreintes auxquelles on était limité par les nécessités des plans et des énormes pressions de la presse hydraulique.

En combinant convenablement l'épaisseur, la coloration des couches de gélatine avec le temps de l'exposition, on peut obtenir des reliefs moins accentués; en substituant le laminoir à la presse hydraulique, M. Rousselon fait des moulages de toutes dimensions; il n'obtient plus, il est vrai, la rigoureuse planimétrie nécessaire pour la photoglyptie, mais il y a une régularité suffisante pour la planche gravée, qui se prête à l'action du cylindre d'impression en taille-douce. En faisant agir dans la gélatine un réactif qui produit une granulation plus ou moins accentuée par l'influence de la lumière, il obtient la reproduction de ce grain dans son moule métallique; enfin, en plongeant ce moule dans un bain galvanoplastique de sulfate de cuivre, il produit une première épreuve en relief qui devient un type, une sorte de coin sur lequel un contre-moulage également galvanoplastique permet de prendre une ou plusieurs épreuves en creux, que l'on

acière ensuite, ce qui assure un tirage en quelque sorte illimité.

La présentation si nombreuse et si variée faite par M. Rousselon, les quantités de gravures déjà éditées prouvent que nous ne sommes plus en présence d'expériences bien réussies, mais bien devant une fabrication courante, régulière, devenue tout à fait industrielle. Chaque année, peu de temps après la fermeture du Salon de peinture, les planches représentant les tableaux préférés sont déjà terminées et les artistes peuvent voir leurs œuvres reproduites et livrées au public. Quinze cuves galvanoplastiques, dont la grandeur varie de 1 à 2 mètres de longueur, sont en marche actuellement et fonctionnent très-régulièrement nuit et jour dans l'usine d'Asnières, au moyen d'un même nombre de piles Clamon qui font déposer chacune 18 grammes de cuivre à l'heure. Le cuivre obtenu est d'excellente qualité comme ténacité et malléabilité. La dimension des planches semble n'avoir d'autres limites que celles du cliché photographique, pour lequel une étendue d'un mètre superficiel offre déjà quelques difficultés de préparation. Or une des planches exposées par M. Rousselon a $0^{m},85$ de largeur et rien n'indique que cette dimension ne puisse être dépassée.

A côté des reproductions artistiques, nous avons vu quelques gravures se rattachant aux publications scientifiques, et on peut assurer, sans crainte d'erreur, que d'ici peu, en face des progrès de la photomicrographie, lorsque nous saurons mieux utiliser dans les recherches de la science et dans les cours publics cette incontestable vérité de l'épreuve photographique, les procédés de photogravure prendront un développement de plus en plus considérable.

Un des caractères particuliers du procédé de gravure de M. Rousselon est de conserver pour ainsi dire intacts le mode de faire de l'artiste, l'aspect du sujet reproduit : ce n'est plus un travail de pointe, ou de burin, ou d'outil quelconque, c'est l'infinie multiplicité des effets de lumière qui produit la gravure ; un tableau est représenté avec les touches, les empâtements, les effets de pinceau cherchés par l'auteur ; les dessins ont, suivant le modèle, l'aspect du crayon noir, du fusain ou du trait à la plume ; les épreuves d'après nature ont le cachet de vérité de l'épreuve photographique.

Ce procédé présente donc une grande importance dans son application soit aux arts, soit aux sciences ; il ne remplace pas, il est vrai, l'art du graveur, lorsque celui-ci vient interpréter savamment l'œuvre de l'artiste, mais il calque pour ainsi dire cette œuvre et il en donne à un prix relativement peu élevé une représentation exacte, authentique et rapide.



SCÈNE DU JARDIN : MÉPHISTOPHÉLÈS ET MARTHE

(FAUST, de M. Liezen Mayer, édité par Hachette.)

L'ATELIER DE INGRES

M. Amaury Duval, qui fut l'élève et l'ami de Ingres, a laissé des Mémoires qui vont bientôt être livrés au public : *le XIXe Siècle* en a déjà publié des fragments importants. Nous en détachons le dernier chapitre où, sous forme de conclusion, M. Amaury Duval résume ses impressions et formule son jugement sur le génie de Ingres :

J'ai essayé de peindre l'homme dans les pages qui précèdent ; qu'il me soit permis maintenant d'exprimer mon opinion, tout humble qu'elle puisse être, sur l'artiste qui restera une des gloires de l'école française.

On a dit que M. Ingres était un Grec du temps de Périclès égaré dans le XIXe siècle. Cette pensée me paraît plus ingénieuse que juste. Un homme aussi en-

nemi de l'idéal, un amant aussi déclaré de la nature, quelle qu'elle soit, ne pouvait être un Grec qu'à certaines heures, et grâce à son instinct merveilleux d'assimilation.

Au xve siècle, il eût été peut-être Masaccio ; ce qu'il fut à coup sûr, c'est un révolutionnaire.

Comme tous les révolutionnaires convaincus, il ne se crut que réformateur, ne prévit pas ce que pourraient devenir entre les mains d'hommes moins habiles les doctrines nouvelles qu'il répandait. Il ne pensa pas, enfin, à la *suite* qu'il entraînerait après lui, pour ne pas me servir du mot consacré aujourd'hui.

L'opposition qu'il fit à son maître David fut si prompte que les œuvres qu'il exécuta avant son départ pour l'Italie fournissent déjà les preuves d'une recherche plus intime du vrai.

Cette force de conviction devait être bien grande chez M. Ingres pour qu'il ait pu indiquer dès son début, au milieu des artistes déjà célèbres qui l'entouraient, la route qu'il voulait suivre et qu'il a suivie, malgré les critiques, les moqueries, malgré la misère.

La vue des grands maîtres italiens ne fit que développer davantage cette tendance profondément innée en lui et, comme il le dit un jour devant nous, lui fit reconnaître *qu'on l'avait trompé*. Dès lors rien ne put l'arrêter et ses premiers ouvrages portèrent le premier coup à l'école d'où il était sorti.

M. Ingres fut un amoureux de la nature et, comme tous les amoureux, devint aveugle sur certains défauts inhérents aux plus belles choses. Ces défauts, qu'il serait plus juste d'appeler le côté individuel de la nature, il osait les aborder franchement et savait les rendre intéressants par l'interprétation qu'il en faisait, autant que par sa merveilleuse exécution.

Aussi, pendant que l'école de David brillait de son éclat le plus vif en ne cherchant le beau que dans l'antiquité, et en ne laissant presque plus rien d'humain subsister dans son imitation adoucie de la nature, on peut juger de l'effet défavorable que produisirent les œuvres d'un homme qui venait protester contre tout ce qui enthousiasmait le public, et renverser les principes fondamentaux d'une école en si grande faveur.

Cet homme fit plus qu'étonner ; on ne le comprit pas. Il est difficile, en effet, de s'imaginer la différence complète qui existait, pour des yeux habitués à un autre point de vue de l'art, entre les œuvres de M. Ingres et celles de ses contemporains. Je ne crains pas d'affirmer que cet aspect de vérité produisait sur le public de ce temps-là l'effet que nous causent certaines œuvres de la jeune école actuelle, en admettant que de pareilles choses puissent se comparer.

J'ai dit que cette impression fut produite sur le public, car les artistes, naturellement, sans l'avouer peut-être, comprirent tout de suite. Quelques-uns furent effrayés ; la plupart admiraient sincèrement, j'en pourrais citer des preuves nombreuses. (Lettres de Gérard.) Aujourd'hui les yeux s'y sont faits, on en a vu tant d'autres ! et M. Ingres est devenu pour beaucoup de gens le type de la pureté classique : oui, si on applique la dénomination de classiques aux artistes du xve et du xvie siècle ; non, si on la restreint, comme beaucoup le faisaient à cette époque, à l'école seule de David, dont M. Ingres répudia toute sa vie les principes. Cela est si vrai que les premiers admirateurs de M. Ingres furent les Géricault, les Delacroix, toute cette jeune école enfin qui voulait secouer le joug de l'Institut et qui avait salué un maître en M. Ingres, comprenant qu'elle pourrait vaincre avec un tel homme.



SCÈNE DU JARDIN : FAUST ET MARGUERITE

(FAUST, de M. Liezen Mayer, édité par Hachette.)

Plus tard, quand la cause fut gagnée, il y eut une scission qui dégénéra en lutte entre les dessinateurs et les coloristes, et c'est aux coloristes que fut donné le nom de romantiques. Mais je maintiens qu'il faut prendre ce mouvement de plus haut et de plus loin.

Je ne dirai donc pas que M. Ingres a été romantique ; mais ce que j'affirme, c'est qu'il n'a jamais été classique d'après le sens qu'on prêtait à ce mot ; la seule expression qui lui convienne est l'expression toute récente de *réaliste* ; j'ajouterai qu'il a été *réaliste* à la manière de Masaccio, de Michel-Ange, de Raphaël.

M. Ingres fit non-seulement le premier la révolution dont je parle, mais il eut avant tous les jeunes gens d'a-

lors le goût des choses fort méprisées à cette époque et qui ont pris une place, peut-être trop élevée, dans l'admiration. On a toujours attribué aux romantiques l'espèce de résurrection du moyen âge; avant qu'ils fussent nés, M. Ingres avait non-seulement représenté des



ANGE
(Dessin de Ingres.)

sujets de ce temps-là, mais, pour les représenter, il avait même emprunté à l'art primitif une certaine roideur naïve qui ne manque pas de charme, et qui donne à ses tableaux, d'une science archéologique complète, cette couleur *locale* si en honneur dans la nouvelle école. Où peut-on la trouver observée avec plus de soin que dans son *Entrée de Charles VII à Paris*, dans sa *Françoise de Rimini*, dans son *Henri IV jouant avec ses enfants?* Aussi pour le public d'alors, et pour les plus illustres critiques, c'étaient des *pages enlevées à des missels*. On en était encore à Paris aux troubadours de pendules et au gothique de l'Opéra-Comique avant M. Perrin.

J'irai plus loin; les peintures japonaises qu'une jeune et nouvelle école croit avoir découvertes, M. Ingres les admirait il y a soixante ans; la preuve en est dans le portrait de Mme de Rivière et dans l'odalisque de Pourtalès, dont les critiques disaient : *Cet ouvrage ressemble à ces dessins coloriés qui ornent quelquefois les manuscrits arabes ou indiens.*

Pourquoi n'ai-je pas à ma disposition tous les documents nécessaires? Il serait bien curieux de voir les jugements que l'on portait sur un homme considéré aujourd'hui comme classique. Je puis au moins citer de souvenir cette phrase d'un article de M. de Kératry sur l'odalisque dont je viens de parler : « C'est sans doute pour montrer à M. Ingres à quel point il s'est trompé que l'on a placé dans la grand salon l'odalisque peinte par ce jeune homme. »

Ce même M. de Kératry, qui est resté dans ma mémoire comme le plus aimable et le plus spirituel vieillard, me disait un jour en me parlant de cette œuvre de mon maître : « Son odalisque a trois vertèbres de trop. »

Il avait peut-être raison. — Et après ? qui sait si ce n'est pas la longueur du torse qui lui donne cette forme serpentine saisissant au premier abord, et si, dans des proportions exactes, elle aurait un attrait aussi puissant?

Son dessin, on le voit, était alors attaqué comme ses tendances. C'est pourtant le mérite qu'on lui conteste le moins à présent ; mais ceux qui le lui accordent, dans le public et même dans le public éclairé, se doutent bien peu de ce que c'est que le dessin. On entend généralement par une chose bien dessinée une figure correcte ayant le nombre voulu de têtes : — le corps humain, d'après les règles, se divise en 8 parties de la dimension de la tête, — dont tous les muscles sont à leur place et chaque membre en rapport mathématique avec les autres; — rien de tout cela ne constitue une figure bien dessinée. — La photographie donne cette exactitude complète, et personne n'a l'idée d'avancer qu'une photographie est bien dessinée. — Ce qui constitue le dessin, aussi bien que la couleur, c'est l'interprétation que fait un artiste des objets qu'il représente, selon l'impression produite sur lui par certaines beautés ou certains côtés qui lui paraissent beaux, sur lesquels il appuie, qu'il rend visibles pour des yeux moins exercés, et qu'il parvient à imposer par la force de son génie.

Cette impression que reçoit de la nature un grand artiste, et qu'il nous rend palpable avec les moyens qu'il a entre les mains, doit nécessairement varier à l'infini selon les hommes, leur tempérament, leur âme. Si l'exactitude était le dernier mot du dessin, la dissemblance entre les artistes n'existerait pas. Imaginez dix grands peintres faisant le même portrait. Ces dix portraits ressembleront tous au modèle ; il n'y en aura pas deux qui se ressembleront comme dessin, ni comme couleur. Ce serait pour les peintres et pour les sculpteurs surtout une affaire de compas. Nous n'aurions plus cette variété si grande dans la manière de dessiner de Michel-Ange, de Raphaël, de Léonard de Vinci, ni la couleur de Paul Véronèse, si différente de celle du Titien et de celle de Rubens.

Heureusement ces grands artistes se sont peu souciés de l'exactitude. Ils ont traité la nature haut la main ; les fautes de dessin, les plus grossières inexactitudes, les exagérations et les additions de muscles abondent dans Michel-Ange ! Je rougis de traiter de fautes ces incorrections sublimes d'un des plus grands génies de l'art.

M. Ingres, comme ces admirables artistes, a mis de côté cette science académique apprise à l'école; il s'est fait un dessin à lui, d'une correction douteuse, bizarre si l'on veut, mais bien à lui, qui rend son impression et nous force à l'éprouver.

Qu'un artiste soit porté par son goût vers la forme ou vers la couleur, l'important est qu'il voie la nature sous un aspect nouveau et qu'il parvienne à imposer sa manière de voir; il n'est un maître qu'avec cette faculté; — tous les artistes illustres l'ont possédée, mais ils n'ont pas été plus matériellement vrais ni exacts les uns que les autres.

Si le public, sans s'y connaître, accordait à M. Ingres la qualité de dessinateur, il lui refusait complètement, par contre, celle de coloriste. — Là encore il se trompait. — Non que je veuille reconnaître en M. Ingres cette qualité au même point que chez ceux qui pour l'obtenir (je parle des modernes) ne vont pas beaucoup plus loin qu'une ébauche ; cependant je dois dire que ses tableaux ont une gamme de tons sobres qui n'est pas de l'impuissance, mais plutôt la conséquence des autres grandes qualités de ses œuvres.

En France, une chose spirituellement dite a bientôt force de loi. On trouva dans l'anagramme du nom Ingres

les mots : *en gris*. Dès lors M. Ingres a fait gris ; le gris était sa couleur de prédilection, il faisait communier ses élèves avec du gris. — C'était amusant, spirituel, mais rien de plus. Il n'en est pas moins vrai que beaucoup de personnes sont encore persuadées de la vérité de cette critique ou plutôt de cette boutade d'un homme d'esprit (Laurent Jan) qui n'en croyait pas un mot lui même.

Je dirai plus : M. Ingres est arrivé souvent au charme de la couleur, car il était loin d'y être insensible, et j'en citerai pour preuves la *Chapelle Sixtine*, et une *Odalisque* assise de dos sur le coin d'un lit, et dont la tête est en profil perdu.

Je pourrais appuyer mon jugement à propos de cette dernière toile sur l'opinion d'un homme (Ricard), grand appréciateur de la couleur et coloriste lui-même à un haut degré, qui me disait un jour devant cette toile, avec sa vivacité méridionale : « Et l'on prétend que cet homme n'est pas coloriste! Eh bien! savez-vous une chose? c'est que je ne connais rien chez les Vénitiens, et je les connais, à mettre au-dessus de cela. »

Mais je ne veux pas accorder plus d'importance qu'il ne faut à ces rencontres heureuses qui prouvent seulement que deux qualités souvent séparées peuvent aussi se trouver réunies chez les grands artistes.

C'est dans l'ensemble d'une œuvre complétement originale que la supériorité de M. Ingres apparaît vraiment, c'est dans cette persévérance à atteindre un but qu'il avait devant les yeux, et dont rien n'a pu le détourner un instant.

Jamais un moment de faiblesse ou d'hésitation. — Il a été devant lui, luttant contre mille obstacles, avec ce respect, ce culte de l'art qui l'a maintenu dans une honnêteté d'artiste qui offre peu d'exemples.

Dès ses débuts, pas une œuvre n'est sortie de chez lui sans qu'il crût pouvoir la signer; il n'y mettait son nom que lorsqu'il croyait avoir fait bien ; dans le doute, il recommençait. Parmi ces milliers de croquis, pas un qui dénote la négligence, la hâte de terminer et d'apporter les 20 francs, prix de ces merveilleux portraits, dans son ménage, où ils étaient attendus souvent pour avoir du pain.

Il faut remonter bien haut, jusqu'aux maîtres anciens, pour trouver le pendant d'une vie aussi exclusivement vouée à l'art que l'a été celle de M. Ingres. — Ce n'est plus de notre temps — Mais aussi, en dehors de la peinture, de la musique, des arts enfin, rien de ce qui existe pour les autres n'existait pour lui.

Cette volonté de fer et cette foi inébranlable n'auraient pas suffi pour surmonter tous les obstacles accumulés devant lui s'il n'avait pas été doué, comme les hommes de génie, de la faculté inventive, et si, pour mettre à jour cette faculté, il n'avait pas eu à son aide une puissance d'exécution que personne ne lui conteste, qu'on a pu lui prendre, mais qui était bien à lui.

Je crois fermement qu'en ramenant l'art à un accent plus vrai de la nature Ingres a renversé l'école de David, et a fait naître par cette révolution le réalisme qui nous déborde aujourd'hui. C'est le sort des idées nouvelles, on en prend tout de suite le côté facile et séduisant. Mais qu'importe? Faut-il reprocher à Michel-Ange toute la suite de Bernins qu'il a créés? Tant pis pour les Bernins et pour ceux qui les admirent! Michel-Ange disait : « Mon style est destiné à faire de grands sots. »

Les grands talents n'ont jamais eu d'influence sur les médiocrités.

Dans les belles époques de l'art, les génies qui se trouvaient face à face luttaient, mais ne cédaient pas. Chacun gardait son individualité. Ceux qui courbent la tête n'ont droit qu'à des hommages restreints.

Les écoles, et les doctrines qui s'y professent, surtout ce qu'on appelle les bonnes doctrines, n'ont jamais rien produit de vraiment supérieur.

Il n'y a pas d'exemple d'un grand artiste ayant suivi la voie de son maître.

On peut faire des hommes habiles, on ne fait pas des hommes de génie; la nature seule a ce privilége, dont malheureusement elle ne nous a pas donné le secret, et, sans se soucier de règles ni de préceptes, elle fait apparaître de temps en temps quelques-uns de ces hommes d'élite qui honorent leur siècle et parmi lesquels Ingres aura sa place.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Décoration de Paris.

Si nous voulons en croire les on-dit, la direction des beaux-arts de la ville de Paris étudierait en ce moment un projet de décoration de nos promenades et de nos parcs, depuis l'avenue des Champs-Élysées jusqu'aux plus petits squares, en cherchant à imiter les jolis effets obtenus dans certaines parties du parc Monceaux.

Voici quelle serait l'économie générale du projet :

Une suite de bustes rappelant tous les historiens qui, comme Sauval, Félibien, dom Lobineau, Lebœuf, Germain Brice, Corrozat, Delamarre, etc., nous ont laissé des études sur les mœurs et les coutumes de notre ville, seraient placés, de distance en distance, le long de nos grandes avenues, celles des Champs-Elysées et du bois de Boulogne, par exemple.

Dans tous nos squares seraient érigées des statues rappelant tous les personnages, prévôts des marchands, magistrats, soldats, etc., de toutes les époques, ayant, à un degré quelconque, illustré la ville de Paris.

Enfin sur les grandes promenades, comme le bois de Boulogne, les parcs des Buttes-Chaumont, Montsouris, etc., des groupes reproduiraient tous les grands événements historiques qui se sont passés à Paris depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours.

On sait que, chaque année, la ville consacre 200,000 francs à l'achat d'œuvres d'art ; ce sont presque exclusivement des sujets religieux, tableaux et statues qui servent à la décoration de nos églises. Il serait temps peut-être de songer au profane. En donnant suite au projet dont nous parlons, outre qu'on contribuera beaucoup à l'embellissement de la capitale, on donnera un essor puissant à l'art de la statuaire, qui fait chaque jour de si éclatants progrès en France.

Beaucoup de nos artistes, en effet, ne peuvent écouler leurs œuvres, soit à cause de leur prix élevé, soit par suite de leurs grandes dimensions, qui ne permettent pas aux amateurs de leur trouver place dans leurs collections. Grâce à ce projet de décoration artistique à l'aide de bustes, statues et groupes, nos statuaires, sûrs de la vente de leurs œuvres, pourraient se livrer à leur aise au grand art, qu'on leur reproche chaque jour d'abandonner.

Exposition universelle.

Voici quelques renseignements sur les merveilles végétales qui figureront dans le parc de l'Exposition universelle au Champ-de-Mars, ainsi que dans les jardins du Trocadéro.

Comme de raison, c'est le Nouveau-Monde qui surprendra l'Europe par ses productions naturelles. Ainsi l'on verra un tronc d'arbre provenant des forêts du Mississipi, dont la circonférence est de 20 mètres. C'est une petite section du tronc d'un arbre qui mesure 90 mètres de hauteur. Les tours de Notre-Dame sont des jouets d'enfant à côté de ce gigantesque habitant des bords du fleuve américain.

Souvent le voyageur qui remonte le Mississipi rencontre dans la partie supérieure de ce fleuve d'immenses obstacles à la navigation : ce sont des groupes d'arbres d'une grosseur prodigieuse, fortement liés par le limon et les branches qui s'enchevêtrent. Ces groupes sont si considérables et si puissants qu'ils forment des îles, des presqu'îles, des promontoires qui changent le cours du fleuve et forcent ses eaux impatientes et tumultueuses à s'ouvrir de nouvelles voies. Ces arbres sont détachés des rives du fleuve, emportés par les tourbillons, et charriés un à un par le courant, jusqu'à ce que l'un d'eux, arrêté dans la descente par un obstacle quelconque, attire à lui et retienne un autre arbre avec lequel il navigue plus tard côte à côte et s'associe d'autres épaves. Ils se transforment alors en un immense corps flottant.

C'est de ces magnifiques familles forestières mississipiennes que viendra au Champ-de-Mars de Paris le débris végétal en question.

Ce n'est pas tout. Le plus petit comme le plus gracieux et le plus recherché des empires européens, qui a sa place dans l'enceinte de l'Exposition française, exposera les plus brillantes productions, dues à son merveilleux soleil.

La principauté de Monaco, on l'a deviné, ce petit territoire que l'on sait, si mignon qu'un filet de soleil, un seul, suffit pour le féconder, enverra ses myrtes et ses citronniers ! Et ce sera un objet de curiosité fort attrayant pour le botaniste et l'horticulteur : un citronnier, l'arbre le plus délicat et le plus frileux, comme le plus productif de la création, portant ses branches vertes, et, à ces branches, des fleurs, des citrons verts naissants, des citrons mûrs jaunes !



HOMME NU

(Dessin de Ingres.)

On sait que le citronnier est en continuelle fécondité. Toute l'année, à la fleur succède le fruit. Point d'arrêt dans la production de cet arbre incomparable, dont l'espèce ne se rencontre pas ailleurs qu'en Provence et dans la Ligurie !

Avec le citronnier, le myrte ! Cet arbrisseau, célèbre chez les Grecs, poussait en abondance dans les îles de Paphos, de Cythère et de Lesbos, et figurait dans les fêtes de Vénus. C'était l'emblème des amants heureux. Dans les festins de noces, on faisait passer une branche de myrte de main en main avec la lyre, et chaque convive, égayé par le vin de Chio et de Corinthe, chantait des couplets érotiques.

Le myrte de Monaco sera le type hors ligne de ces arbustes qui forment des tonnelles parfumées sur les bords de la Méditerranée.

Les arbres privilégiés qui figureront dans les allées du parc du Champ-de-Mars seront les peupliers d'Italie et les marronniers. Un certain nombre de ces sujets sont déjà plantés.

Le genre peuplier renferme une quarantaine d'espèces répandues dans les régions tempérées de l'hémisphère nord, et dont le plus grand nombre se trouve en Amérique. Dans nos contrées, le peuplier pyramidal, vulgairement nommé peuplier d'Italie, est le plus communément cultivé.

Le téléphone.

Dans ces derniers temps, à Berlin, les expériences de téléphonie exécutées entre la direction générale des postes et celle des télégraphes ayant donné des résultats très-satisfaisants, on s'est empressé d'établir des communications du même genre aux stations de Rummelsburg et Friedrichsberg, dans les environs de la capitale. C'est le 12 de ce mois que les essais ont commencé.

Le 15 novembre, le directeur général des postes a visité ces deux stations pour y examiner les dispositions qui avaient été prises. A cette occasion, l'on a fait fonctionner deux téléphones pourvus des derniers perfectionnements. Le succès a été complet, à ce que nous apprend la *Gazette d'Augsbourg*.

Aussi est-il dès à présent question de créer en Prusse un certain nombre de stations téléphoniques. Dans ce but, quelques conseillers et inspecteurs ont été mandés des circonscriptions postales voisines de Berlin pour recevoir les instructions orales de la direction des postes.

Les frais de premier établissement seront très-minimes. En outre, il ne sera pas nécessaire de former des employés *ad hoc*, comme pour le maniement du télégraphe, opération toujours longue et coûteuse : on comprend donc l'importance pratique de ce nouveau procédé, pour lequel les Allemands ont déjà inventé un mot : le téléphone est appelé par eux *Fernsprecher*, « le parleur à distance ».

PRUDHON

Pierre-Paul Prudhon, le Corrége de la France, était le troisième et dernier fils d'un maçon. Il naquit à Cluny (Saône-et-Loire), le 6 avril 1760, et avait à peine vu le jour, que son père mourut.

Parvenu à l'âge de neuf ans, Prudhon n'avait pas quitté un instant sa mère. Ce fut à l'enseignement gratuit des moines de Cluny que Pierre fit ses premières études. Vers ce temps commençaient à se développer avec impétuosité ses extraordinaires dispositions pour la peinture. Au lieu de faire ses devoirs, il remplissait ses cahiers de dessins à la plume. Il s'improvisait même sculpteur; il taillait avec son canif dans du savon tous les personnages de la passion de Jésus-Christ, et sa mère conservait avec soin toutes les œuvres de son fils. Manquant de tout, il suppléait à tout par ses intelligentes inventions.

L'évêque de Mâcon prit le jeune Prudhon sous sa protection, et l'envoya étudier le dessin dans



AMOUR, PAR PRUDHON

(Dessin de la collection de M. MAREILLE.)

l'atelier de Vosges à Dijon. Ses progrès y furent rapides; mais ce n'était pas assez pour Prudhon. Comme Raphaël, il avait besoin d'aimer. Sitôt qu'il le put, il épousa sa maîtresse. Le premier jour de son mariage fut le dernier de son bonheur. Il n'en retrouva plus de rares étincelles que dans quelques bonnes actions et dans le travail assidu de son art.

Concourant à Dijon pour le prix de peinture établi par les États de Bourgogne, et dont le vainqueur était envoyé à Rome, il vit un de ses camarades se désespérer de ne pouvoir réussir. Prudhon enleva une planche de la cloison qui les séparait, prit la palette et fit le tableau de son ami. Les juges se prononcèrent en faveur de l'ami de Prudhon. Le prix allait lui être adjugé, lorsque, poussé par la reconnaissance et ne voulant pas d'une gloire acquise au prix d'une injustice, celui-ci dévoila tout, et demanda que la précieuse couronne fût placée sur le front du véritable vainqueur. Les États de Bourgogne réparèrent l'erreur commise, et la pension de Rome fut accordée à Prudhon. Tous les jeunes artistes de la ville se réunirent pour le porter en triomphe.

En Italie, Prudhon étudia Raphaël, Léonard de Vinci, André del Sarte; mais son maître par excellence fut le Corrége. Canova voulait retenir Prudhon auprès de lui; il voulait lui payer ses ouvrages et les exposer dans son atelier pour les faire connaître: Prudhon préféra revenir à Paris, en 1789.

Accablé de misère, il fut obligé de peindre la miniature pour vivre. A force d'économie et de travail, il parvint à réunir quelques épargnes, mais sa femme les eut bientôt dissipées. La misère hideuse frappa de nouveau à sa porte. La famille augmentait à mesure que les ressources s'épuisaient, et, par surcroît de malheur, 1794 arriva, escorté de la famine. Pressé par ses amis, Prudhon fuit la capitale et va vivre deux ans à Rigny. Il y a fait une foule de délicieux portraits au pastel et à l'huile. C'est là aussi qu'il acheva pour Didot l'aîné les dessins de *Daphnis et Chloé* et de *Gentil Bernard*.

Il revint à Paris, et bientôt ses épargnes eurent de nouveau disparu. Il fit alors les dessins de *Racine* et de l'*Aminte* du Tasse et grava *Phrosine et Mélidor;* pour satisfaire aux besoins de sa nombreuse famille, il ne pouvait entreprendre de grands travaux; il fallait vivre avant tout. Il exécuta néanmoins un dessin représentant *la Vérité descendant des cieux guidée par la Sagesse*. Le gouvernement lui commanda l'exécution en grand de ce sujet, ce qu'il fit avec beaucoup de succès.

L'envie ne tarda pas à se dresser sur les pas de Prudhon. Ses ennemis publiaient qu'il excellait dans la vignette et dans les petites choses, mais qu'il y avait témérité et folie à lui de viser plus haut. Le malheureux Prudhon se laissa influencer par ces basses attaques : il abandonna les grandes compositions, et perdit ainsi ses plus belles années. Ce ne fut que dans un âge plus avancé qu'il essaya de nouveaux pas dans une carrière plus noble. Chargé de décorer l'hôtel de M. de Landy, il fit éclore sous ses pinceaux tout ce que peut enfanter l'imagination la plus suave et la plus gracieuse. Mais sa femme était toujours là, semant sa vie de nouveaux chagrins : cette mauvaise mère abandonna plusieurs fois ses enfants, et l'excellent Prudhon essayait en soupirant de la remplacer; souvent on l'a surpris travaillant avec les plus jeunes sur les genoux. Mais, malgré sa résignation, une triste mélancolie minait ses jours; l'éclat de ses yeux s'éteignait; ses lèvres n'avaient plus que d'amers sourires; on craignit un instant qu'il ne mît fin à ses jours.

On eut beaucoup de peine à décider Prudhon à donner des leçons à Mlle Mayer, élève de Greuze, qui désirait vivement l'avoir pour maître. Douée d'une âme sensible et pure, cette vertueuse jeune fille ne put résister au sentiment profond qui se glissa dans son cœur; Prudhon, de son côté, touché de ses soins et de l'attachement qu'elle lui témoignait, se laissa aller à de doux penchants. Tout le monde connaît leur liaison. Cette période de la vie de Prudhon a été la plus heureuse. Ce fut vers cette époque qu'il entreprit ses grands travaux.

Il exposa au salon de 1808 sa belle composition du *Crime poursuivi par la Justice et la Vengeance*, qui lui valut la croix de la Légion d'honneur. Il exposa encore cette même année l'*Enlèvement de Psyché par les Zéphyrs*, composition gracieuse qui dénote la facilité avec laquelle Prudhon savait aborder tous les sujets. Plusieurs années se passèrent pendant lesquelles les succès qu'il ne cessa d'obtenir désarmèrent enfin la critique, et en 1816 il obtint un fauteuil à l'Institut. Comblé d'honneurs, Prudhon pouvait jouir longtemps d'une vie paisible. Mais Mlle Mayer, âgée seulement de quarante-six ans, fut subitement atteinte d'une sombre folie, et se donna la mort le 26 mai 1821. M. de Boisfremont arracha à grand'peine Prudhon au corps inanimé de sa bien-aimée, le ramena chez lui et lui prodigua de douces consolations. Mais ce fut en vain. Prudhon ne reprit ses pinceaux que pour achever une esquisse commencée par celle dont il déplorait la perte : *Une famille au désespoir entourant un père mourant au sein de la misère*, et *le Christ qui vient d'expirer pour racheter les hommes*, que possède le Louvre. Il s'éteignit en 1823.

V. Darroux.

Parmi les gravures que nous publions d'après Prudhon et qui seront suivies de plusieurs autres, l'une, *les Amours à la plume*, a été gravée par M. Huyot pour le *Dix-Huitième Siècle* de M. Paul Lacroix, dont nous avons parlé récemment. Nous saisissons cette occasion de décerner des éloges bien mérités à l'artiste éminent à qui la maison Didot confie la direction des illustrations qui accompagnent ses magnifiques éditions.

A. de L.

LA CHANSON DU PÈLERINAGE DE CHARLEMAGNE

—

Voici un extrait de la lecture faite par M. Gaston Paris sur *la Chanson du pèlerinage de Charlemagne*, dans la séance publique annuelle de l'Académie des inscriptions et belles-lettres du 7 décembre 1877 :

Parmi les chansons de geste (c'est-à-dire les poëmes épiques) que nous a laissées le moyen âge, la plus courte et la plus singulière est celle qui raconte le pèlerinage de Charlemagne en Orient. Un seul manuscrit, écrit en Angleterre au XIIIe siècle par un copiste qui savait à peine le français et qui a cruellement maltraité son texte, nous l'a conservée : mais elle a eu, comme beaucoup d'autres productions de notre vieille épopée, un grand succès à l'étranger, et nous en possédons deux traductions anciennes, faites toutes deux au XIIIe siècle, l'une en Norwége, l'autre dans le pays de Galles. En France, elle a été *renouvelée* à la même époque, comme il arriva à toutes les vieilles chansons qu'on ne voulait pas laisser perdre, et elle a formé le début d'un long poëme aujourd'hui perdu, au moins sous sa première forme, car on en fit, au XIVe siècle, deux versions en prose qui nous sont arrivées en manuscrit ; l'une d'elles a même été imprimée, à la fin du XVe siècle, sous le titre de *Galien le réthoré*, et aujourd'hui encore les presses populaires en tirent à des milliers d'exemplaires un texte devenu inintelligible à force de fautes d'impression.

Voici le sujet de cette curieuse composition, dont je veux essayer de déterminer le caractère, la date et la patrie :

Un jour Charlemagne est à l'abbaye de Saint-Denis ; il a mis sa couronne sur sa tête, son épée à son côté ; il se promène devant ses barons. « Dame, s'écrie-t-il en s'arrêtant devant la reine qui le regarde, croyez-vous qu'il y ait un homme sous le ciel qui sache mieux porter couronne et glaive ? » La reine répond imprudemment : « Il ne faut pas se vanter trop, empereur. Je connais un roi plus imposant encore et plus gracieux. » A ces mots, Charles est rempli de honte et de colère ; il oblige sa femme à lui nommer ce rival prétendu et jure qu'il ira le visiter avec ses bons chevaliers : si la reine a dit vrai, c'est bien ; si elle a menti, il lui fera trancher la tête au retour. Elle a beau se défendre, il lui faut nommer le roi Hugon, empereur de Grèce et de Constantinople. — Charles convoque tous ses barons et leur annonce qu'il veut aller à Jérusalem adorer le saint sépulcre et en même temps voir un roi dont on lui a parlé. — Les douze pairs déclarent qu'ils le suivront ; quatre-vingt mille hommes se joignent à eux. Ils prennent l'écharpe — c'est-à-dire la besace — et le bourdon à l'abbaye de Saint-Denis, et se mettent en marche. Après avoir traversé la Bourgogne, la Lorraine, la Bavière, toute l'Italie et la Grèce, ils arrivent à Jérusalem. Le patriarche les reçoit à merveille et leur donne, au départ, des reliques admirables, entre autres la couronne d'épines, un des saints clous, le saint suaire, la chemise de la Vierge et le bras sur lequel le saint vieillard Siméon porta l'Enfant Jésus. — Après avoir été cueillir à Jéricho les palmes qu'ils rapporteront en France, les Français se remettent en marche et, traversant la Syrie et l'Asie-Mineure, arrivent à Constantinople. Le roi Hugon les accueille avec un faste vraiment digne de l'Orient et les émerveille par les splendeurs fantastiques de son palais. Après un souper magnifique où on mange de tous les mets les plus délicieux, — des cerfs, des sangliers, des grues, des oies sauvages et des paons roulés dans le poivre, — où on boit du vin et du *claré* pendant que les jongleurs font retentir la *vielle* et la *rote*, Hugon mène Charlemagne et les douze pairs dans la chambre qui leur est destinée : douze lits sont rangés tout autour d'un treizième, plus riche que tous les autres. — Les Français se couchent ; ils sont joyeux, ils ont bu des vins ; Charlemagne leur propose de *gaber* avant de s'endormir. *Gaber*, c'est se livrer à des gasconnades où l'un cherche à dépasser l'autre. La proposition est acceptée, et les hôtes de Hugon s'en donnent à qui mieux mieux. Malheureusement le roi grec, méfiant et *sage*, a fait cacher un espion dans le gros pilier qui soutient la voûte de la salle ; cet espion écoute les *gabs*, et il prend au sérieux toutes les terribles choses que les Français se vantent de faire. « Qu'on m'amène, dit Charlemagne, le meilleur chevalier du roi Hugon, qu'il ait deux hauberts sur le corps, deux heaumes sur la tête, qu'il monte sur un fort cheval : je prendrai une épée et je lui asénerai un tel coup sur la tête, que je fendrai les heaumes, les hauberts, le chevalier, la selle et le cheval, et la lame entrera en terre plus d'un pied. — Que le roi Hugon me prête son cor, dit Roland : je sortirai de la ville et je soufflerai d'une telle haleine que toutes les portes de la cité en perdront leurs gonds ; si le roi se montre, je le ferai tourner si fort qu'il en perdra son manteau d'hermine et que ses moustaches en seront brûlées. — Vous voyez, dit Oger de Danemark, ce pilier qui soutient tout le palais ? Demain au matin, je l'étreindrai et le secouerai si rudement que le palais s'écroulera. Gare à ceux qui n'en seront pas sortis à temps ! — J'ai un chapeau merveilleux, dit Aïmer, fait de la peau d'un poisson marin, et qui rend invisible ; je le mettrai sur ma tête, et demain, quand le roi sera à son dîner, je mangerai son poisson et boirai son vin, et je lui heurterai la tête sur la table ; il s'en prendra à ses hommes, et on verra de belles querelles. » Les autres pairs assurent aussi qu'ils feront des choses extraordinaires ; le *gab* d'Olivier, qui s'est épris d'un subit amour pour la fille du roi Hugon, ne saurait être rapporté. Quand les comtes ont fini de *gaber*, ils s'endorment. L'espion court au roi et lui rapporte en toute épouvante les effrayantes vanteries des Français. Hugon entre en une grande fureur ; au matin, quand Charles et les pairs arrivent à l'église, il les apostrophe avec véhémence. « Vous vous êtes moqués de moi, leur dit-il, vous m'avez outragé et menacé. Eh bien ! si vous n'accomplissez pas vos *gabs* comme vous l'avez dit, je vous trancherai la tête. » L'empereur et les pairs

sont interdits. « Sire, dit Charlemagne, c'est l'usage des Français de *gaber* avant de dormir ; vous nous aviez donné hier de forts vins à boire ; si nous avons dit des folies, nous n'en sommes guère responsables. Laissez-moi me conseiller avec mes barons. » — Les pairs se rassemblent autour de lui dans une chapelle. « Il paraît, dit l'empereur, que nous avions bu hier trop de vin et de *claré*, et que nous avons dit des choses qu'il aurait mieux valu ne pas dire. Prions Dieu de nous tirer de peine. » Il fait apporter les reliques que lui a données le patriarche; tous se mettent à genoux et prient avec ardeur. Soudain paraît un ange envoyé par Dieu : « Ne crains rien, Charles. Vous avez eu tort, toi et les pairs, de *gaber* hier comme vous l'avez fait; n'y revenez plus. Mais va, fais commencer quand on voudra; tous les



LA LANTERNE MAGIQUE, D'APRÈS SCHENAU.

(*Dix-Huitième Siècle*, de Paul Lacroix.)

gabs seront accomplis. » Les Français se relèvent joyeux et vont trouver le roi Hugon dans son palais. « Sire, dit Charlemagne, vous vous êtes conduit avec nous d'une manière qu'en plus d'un pays on taxerait de trahison. Vous nous avez fait épier dans la chambre où vous nous hébergiez, et vous avez entendu les *gabs* que nous avons faits. Nous étions quelque peu ivres, et nous ne savons plus ce que nous avons dit : mais allez, choisissez ceux que vous voudrez : nous sommes prêts à les accomplir. » Le roi choisit d'abord, on ne peut plus singulièrement, le *gab* d'Olivier, et il est stupéfait, le lendemain, d'apprendre qu'il a été exécuté. On passe ensuite à Guillaume d'Orange, qui s'était vanté de prendre une boule énorme et de la lancer contre le mur du palais de façon à en abattre plus de quarante toises : il défuble ses peaux de *bièvre* brun, prend d'une main cette boule que trente hommes ordinaires n'auraient pu remuer; il la laisse aller et renverse, en effet, plus de quarante toises de mur. « Par foi ! s'écrie le roi Hugon, ces gens sont des enchanteurs; mais voyons les autres. Bernard de Brusbant s'est vanté qu'il ferait sortir de son lit le grand fleuve qu'on entend d'ici bruire dans la vallée, qu'il le ferait entrer dans la ville et tout inonder, que moi-même je m'enfuirais sur ma plus haute tour et n'en

pourrais descendre qu'à son commandement. Qu'il le fasse! » Bernard court au fleuve, le signe, et l'eau sort aussitôt de son lit, remplit les champs, inonde la ville; tous s'enfuient. Hugon monte en sa plus haute tour; il se lamente, il promet à Charlemagne, s'il le délivre, de lui faire hommage et de lui donner tout son trésor. Charles prie Jésus, et l'eau sort de la cité et rentre dans son canal. Le roi Hugon descend de sa tour et s'incline devant Charlemagne. « Eh bien! lui dit l'empereur, en voulez-vous encore, des *gabs?* — J'en ai assez, répond Hugon. Je reconnais que Dieu vous aime; je veux être votre vassal et mon grand trésor est à vous; je le ferai conduire en France. — Je n'en veux pas un denier, dit Charles; mais j'ai une chose à vous demander. Faisons aujourd'hui une grande fête et portons l'un et l'autre nos couronnes d'or. — Volontiers, dit Hugon; nous ferons une procession solennelle. » Charlemagne et Hugon marchent côte à côte, leurs grandes couronnes d'or sur la tête. Charles est plus grand d'un pied et de quatre pouces. Les Français les regardent, et tous disent : « Madame la reine a dit folie; nul ne peut se comparer à Charlemagne; en quelque pays que nous venions, nous aurons toujours l'avantage. » Après un dîner somptueux, Charles prend congé. Ils traversent les pays étrangers et arrivent à



PRIÈRE D'ANNE, COMPOSITION DE SCHNORR

(Gravure d'une Bible éditée par MM. Didot.)

Paris. L'empereur va à Saint-Denis et dépose sur l'autel le clou et la couronne d'épines. La reine l'attendait là : elle tombe à ses pieds en lui demandant pardon; il la relève et lui pardonne pour l'amour du saint sépulcre, qu'il a eu la joie d'adorer.

UNE NOUVELLE BIBLE

Il y a cinquante ans, les Bibles à images étaient aussi répandues qu'elles sont rares aujourd'hui. C'était le livre des familles, et souvent le premier livre de l'enfance : le scepticisme a-t-il tellement envahi le foyer domestique qu'il n'en puisse être de même aujourd'hui? Nous ne le croyons pas, surtout après avoir constaté qu'il était possible de faire de la Bible un livre plus attrayant que ceux d'autrefois et à meilleur compte. On connaît le grand album de Schnorr; on le connaît au moins de réputation, car il est difficile de le trouver aujourd'hui. Certes, il n'y avait pas un grand intérêt à ressusciter cette collection de deux cent cinquante gravures sur acier; quel que soit leur mérite, il ne justifierait pas une entreprise aussi dispendieuse. Mais les progrès de la science moderne ont permis d'atteindre le même but en tournant la difficulté. L'héliogravure était là, ce bienveillant et fidèle collaborarateur dont on a dit tant de mal et qui rend de si grands services. Grâce à elle, il a été possible de réduire à des proportions plus modestes les planches de Schnorr, de les convertir en clichés typographiques et de leur imposer le contact immédiat du texte auquel elles peuvent servir de commentaire. Loin de perdre au change, l'œuvre de Schnorr y a gagné. La réduction fait disparaître les imperfections d'un burin un peu froid, comble les vides et colore l'image. La composition et le dessin, qui sont surtout recommandables, subsistent sans alté-

ration. Schnorr ne pourrait donc qu'applaudir à cette transformation de son œuvre.

Pour accompagner les planches, les éditeurs, MM. Didot, pouvaient imprimer simplement le texte de la Bible : ils n'ont eu garde de le faire, et bien leur en a pris ; car le but eût été manqué. Ce texte n'a pas été rédigé précisément *ad usum juventutis* : ses obscurités déconcerteraient les jeunes lecteurs, et ses licences feraient pis encore. MM. Didot ont confié à M. l'abbé Salmon le soin d'en présenter la substance sous une forme plus aimable, et châtiée comme elle doit l'être. « L'auteur — c'est lui-même qui parle — a compris que le simple récit d'autrefois, accompagné de quelques réflexions morales qui s'adressaient si bien à la foi vive et sereine de nos pères, pouvait paraître insuffisant de nos jours ; que l'exposition de l'Ancien et du Nouveau Testament devait en montrer la réelle concordance avec les données de la science moderne, et que, tout en laissant de côté les aridités de la science et les vivacités de la polémique, il fallait pourtant qu'une œuvre qui s'adresse avant tout aux croyants réalisât, dans les limites de la plus sévère orthodoxie, une apologie implicite et discrète de ce livre par excellence. »

Tel a été le programme que M. l'abbé Salmon s'est tracé et qu'il a fort bien rempli, nous nous plaisons à le reconnaître. Rien n'empêche donc que cette nouvelle édition de la *Sainte Bible* ne soit accueillie avec le même empressement que ses devancières. (*Gazette des Beaux-Arts.*)

ALFRED DE LOSTALOT.

REVUE MUSICALE

C'est encore le Théâtre-Italien, si courageusement relevé par M. Escudier, qui va nous fournir le meilleur appoint à cette chronique de la musique. On a effectivement entendu dans la salle Ventadour un opéra nouveau, œuvre inédite pour tout le monde et d'un compositeur également inédit.

La *Zilia* de M. G. Villate n'est pas un chef-d'œuvre ; mais où prenez-vous des chefs-d'œuvre aujourd'hui ? C'est une des plus honorables partitions qu'un compositeur ait jamais écrite à ses débuts. La forme en est originale et l'inspiration très-heureuse par moments, quoique le jeune musicien en soit encore à lutter contre le souvenir importun des belles choses qu'il a étudiées, et qu'il ne réussisse pas toujours à le bannir de ses propres compositions. Les réminiscences sont, du reste, fort bien à leur place et s'éloignent suffisamment des maîtres qui les ont inspirées, Donizetti et Verdi, pour que l'on ne songe jamais à les qualifier de plagiats. Et puis la part absolument personnelle de M. Villate est assez belle : ce qui y domine, c'est un véritable souffle dramatique, un sentiment profond de la vie, de la passion qui doivent animer une œuvre de théâtre, qualités rares aujourd'hui et qui nous permettent d'augurer favorablement de l'avenir du jeune compositeur.

Le débutant doit des remerciements à son directeur, qui ne lui a ménagé ni les costumes ni les décors et lui a donné comme interprètes les meilleurs artistes de sa troupe : Tamberlick, Pandolfini, Nannetti, et Mmes Sanz et Litta.

Rien de nouveau encore à l'Opéra, qui bientôt nous fera entendre le *Polyeucte* de Gounod, ni à l'Opéra-Comique ; rien non plus au Théâtre-Lyrique.

Ce dernier théâtre est à l'agonie : il y a certainement lieu de s'en affliger, car il a rendu, autrefois, et pouvait rendre encore de grands services à l'art et aux artistes. L'important serait qu'il eût une direction sérieuse et qu'on ne plaçât pas à la tête de cette grande entreprise un homme sans autorité et sans ressources. M. Vizentini fait retentir les journaux de ses doléances : elles nous touchent peu. Il ne nous importe guère de savoir que le théâtre a eu de grosses sommes à payer à M. Offenbach, et les larmes de crocodile que verse ce Prussien en dévorant les recettes ne sauraient nous émouvoir. Les grosses sommes produites par le *Paul et Virginie* de M. Victor Massé eussent été mieux placées, ce nous semble, à solder régulièrement les appointements des vaillants artistes du théâtre. Or nous savons que M. Vizentini ne remplit pas ses engagements et que, sans le bon vouloir de ses meilleurs chanteurs, il serait immédiatement mis en faillite. Un pareil état de choses ne saurait se prolonger : la direction doit passer en d'autres mains.

Les concerts du Cirque d'hiver et du Châtelet continuent à se montrer dignes de leur vogue. En dehors du répertoire courant, M. Pasdeloup a fait entendre la symphonie *l'Océan* de Rubinstein, compositeur de haute valeur et virtuose incomparable : le maître dirigeait lui-même son œuvre qui a obtenu le plus légitime succès. Bientôt sans doute le Théâtre-Italien produira un opéra nouveau du grand artiste : *Néron.*

Au Châtelet, M. Colonne a repris l'exécution de la *Damnation de Faust*, ce chef-d'œuvre de Berlioz et l'une des plus belles partitions dont l'art musical puisse s'enorgueillir.

ALFRED DE LOSTALOT.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Empruntons à Bertall quelques nouvelles de l'art et de nos artistes.

Meissonier s'occupe en ce moment d'un important tableau qui doit faire pendant à sa célèbre charge des cuirassiers de Wagram.

Ce sont encore des cuirassiers, ils sont rangés en bataille et prêts à commencer l'action ; c'est le matin, lorsque les premières lueurs du jour viennent éclairer la campagne. Une héroïque résolution se lit dans toutes les physionomies et se révèle dans les allures. Costumes du temps étudiés avec la plus merveilleuse conscience,

têtes exécutées avec cette finesse et cette précieuse largeur de touche dont le grand peintre a le secret, chevaux dessinés et peints avec la plus scrupuleuse vérité, tout annonce une œuvre de premier ordre parmi les œuvres du maître.

L'immobilité tragique de cette troupe en ce moment solennel qui précède les ardeurs mouvementées de la bataille permet au peintre et explique davantage les préciosités du rendu et les délicatesses étudiées du pinceau, que les impétuosités d'une charge, où ces mêmes préciosités devraient disparaître dans le tumulte du moment, et, à notre sens, gênent plus l'œil qu'elles ne le satisfont.

A ce titre, nous croyons que cette composition, mieux choisie pour faire valoir la supériorité du maître, sera supérieure encore à son aînée.

Quand ce tableau sera terminé, s'il l'est, comme on l'espère, pour la grande Exposition, il en sera certainement l'un des ornements les plus incontestés.

Charles Detaille, l'élève de Meissonier, présentera aussi à l'Exposition une toile des plus intéressantes.

C'est le premier consul en Égypte qui est représenté dans cette toile, qui promet aussi d'être l'œuvre capitale du jeune et déjà célèbre artiste. C'est à la suite d'une victoire : des prisonniers vêtus des éclatants costumes orientaux sont placés sur la droite et forment un groupe du plus séduisant effet. Au centre, le premier consul à cheval, accompagné du général Kléber, d'un brillant état-major vêtu des costumes les plus variés, et des savants accompagnant l'expédition.

Le tout étudié avec cette consciencieuse précision, caractère particulier des œuvres émanant de l'école du maître.

Le tableau est encore loin d'être terminé, mais apparaît déjà dans toutes les conditions les plus satisfaisantes, et promet à l'artiste un succès de premier ordre.

L'atelier de Chaplin est, dans ce moment, des plus intéressants à visiter. Le succès de son charmant portrait exposé cette année a confirmé de plus en plus sa situation de premier ordre comme peintre des jolies femmes.

Nous avons vu chez lui un portrait terminé d'après une ravissante jeune fille américaine, Mlle W...

Ce portrait nous paraît encore plus réussi, comme souplesse, comme éclat et comme grâce, s'il est possible, que celui qui a conquis tous les suffrages au Salon de cette année. Nous ne craignons qu'une chose, c'est que le public ne puisse en juger à l'Exposition prochaine.

Quels charmants portraits de ce peintre cher aux jolies femmes que ceux des filles de M. le duc d'Audiffret-Pasquier ! Sont commencés et seulement ébauchés les gracieux et élégants visages de Mme la duchesse de Chaulnes, de Mme la duchesse de Mouchy, etc.

Mais, nous devons le dire, il ne suffit pas d'être duchesse pour être acceptée par le pinceau exigeant de Chaplin : il faut encore être jolie femme, et il y a de par le monde certaines grandes dames auxquelles il préférerait sans nul doute de simples miss américaines, ou de modestes filles de fabricants ou de banquiers.

Le talent de Chaplin jouit de cet estimable privilége. Il en use, et il a bien raison.

Expositions de Nice et de Pau.

L'Exposition de Nice s'ouvrira dans le palais des Beaux-Arts, avenue de la Gare, le 15 janvier, et durera jusqu'au 24 février.

L'ouverture de l'Exposition artistique de Pau est fixée au 15 janvier 1878, sa clôture au 15 mars suivant.

Concours à l'École des beaux-arts.

Le jugement du concours trimestriel d'ornement commun aux élèves peintres, sculpteurs et architectes de l'École des Beaux-Arts vient d'être rendu.

Les médailles ont été décernées à MM. Barnin, Bach, Thivet, peintres ; Lombard, sculpteur ; Chanal, Giraud, architectes.

Exposition de Bordeaux.

La Société des Amis des arts de Bordeaux ouvrira sa vingt-sixième exposition annuelle le 1er mars 1878. Les ouvrages devront être remis du 1er au 10 février, au siége de la Société, 25, rue Vital-Carles, à Bordeaux.

M. Olivier Merson, 115, boulevard Saint-Michel, est toujours chargé des intérêts de cette exposition à Paris.

Nous extrayons du compte rendu de la vingt-cinquième exposition les renseignements suivants :

A la fin de la vingt-cinquième exposition, la Société comptait plus de mille membres, ayant souscrit ensemble onze cent dix-sept actions de 25 fr. chacune.

La vingt-cinquième exposition, ouverte du 17 mars au 21 mai 1877, comprenait 595 ouvrages ; 99 ont été achetés au prix de 81,250 fr.

Le chiffre total des acquisitions faites aux vingt-cinq premières expositions est de 1,424,430 fr.

Quarante-six ouvrages, ayant coûté ensemble plus de 139,000 fr., ont été successivement placés au musée de Bordeaux.

Exposition d'aquarelles à Londres.

L'exposition des dessins de maîtres anciens et d'aquarelles anglaises que l'on peut étudier aujourd'hui à la Grosvenor Gallery rejette dans l'ombre toute autre matière artistique. Sir Coutts Lindsay, grâce au concours bienveillant et actif qu'il a rencontré, a pu réunir dans ses galeries une série de chefs-d'œuvre qui jusqu'ici n'ont été accessibles qu'aux amis de leurs fortunés propriétaires.

En suivant l'ordre du catalogue, nous arrivons d'abord à la salle des aquarellistes. Sir Coutts Lindsay, à quelques exceptions près, telles que Millet, Rousseau, Decamps, Barye et Delacroix, a limité son choix aux aquarellistes décédés de l'école anglaise. L'origine de l'école d'aquarelle anglaise date d'environ la fin du siècle dernier, quand Cozens (1754-1799), Girtin (1755-1802) et Sandby (1725-1809) ont donné la première impulsion à un art jusque-là méconnu et ont planté les racines de cette école dont les plus beaux fruits ont été Turner, David Cox, Prout, de Wint, Copley Fielding, Varley et d'autres encore dont les noms sont aussi connus à l'étranger que dans leur propre pays.

L'arrangement adopté dans la salle des aquarelles semble à la fois logique et artistique. A chaque bout de la salle se trouve l'un des deux grands maîtres de l'art : Turner et David Cox. Le premier est placé entre les œuvres des fondateurs de l'école et celles des derniers représentants. D'un côté, il a les paysages gris verdâtre de Girtin, les esquisses légères de Constable, et les dessins d'une régularité presque architecturale de tous ceux qui ne se servirent d'abord des couleurs à l'eau que pour

rehausser l'effet du crayon. De l'autre côté de Turner se trouvent les œuvres de Fréd. Walker, de John Lewis, de sir Edwin Landseer, et d'autres dont nous regrettons encore la perte récente.

L'espace entre les deux chefs rivaux est rempli de noms plus ou moins brillants, dont on peut citer, en outre de ceux que nous avons déjà mentionnés, ceux de Bonington, William Hunt, W.-A. Muller, Stanfield Clarkson, George Barret et John Colman. Puis, en passant par David Cox, nous arrivons à George Cattermole, John-Robert Cozens, le vieux Crome, William Blake, sir David Wilkie, Thomas Stothan et Gainsborough. Il serait à la fois inutile et impossible de décrire en détail les œuvres d'un seul des chefs de l'école ici représentée; je me borne donc à constater leur présence et à les signaler à ceux qui sont curieux d'étudier l'histoire de cet art spécial et en même temps de jouir de la plus rare réunion en ce genre que l'on puisse rencontrer.

Ils feront bien de venir passer une semaine à Londres parmi les aquarelles de la Grosvenor Gallery.

Notes sur quelques musées de province.

Un abonné de la *Gazette des Beaux-Arts* lui adresse quelques renseignements sommaires sur des musées de province qu'il a visités récemment. Nous croyons intéressant de les reproduire.

La ville de Douai vient d'installer dans une grande salle et un salon de l'hôtel de ville la collection léguée par M. Foucques de Wagnonville mort il y a peu de temps. Cette collection, qui compte 716 numéros, était trop nombreuse pour tenir dans les locaux encombrés du musée. Les peintures, avec quelques dessins et photographies, vont du n° 1 au n° 250, les sculptures en marbre, bronze, plâtre, etc., jusqu'au n° 288, le reste de la collection comprenant les objets de curiosité.

Formée en Italie, et particulièrement à Florence où, depuis longtemps, M. Foucques de Wagnonville passait presque toute l'année, cette collection n'est presque uniquement composée que de tableaux de l'époque de la décadence italienne. L'ensemble n'est pas mauvais, mais reste banal; on n'est pas choqué, mais on n'est pas arrêté. Les primitifs ne sont représentés que par deux ou trois spécimens secondaires; le XVIe siècle et le commencement du XVIIe siècle présentent une série de portraits, surtout de femmes, d'assez bonne tournure, aux costumes intéressants. Pour être complet, il faut mentionner quelques tableaux français ou flamands, un bon portrait d'un seigneur de Wagnonville qui vivait en 1620, et un joli tableau moderne, un paysage de Pasini.

La collection des sculptures a été formée, en grande partie, avec un but préconçu fort intéressant. M. de Wagnonville a groupé en originaux ou en moulages les petites œuvres de Jean de Bologne, qui, comme on le sait, était né à Douai. Nous ignorons s'il faut admettre l'authenticité de toutes ces œuvres, même pour quelques-unes de celles que le catalogue donne au maître sans aucune réserve. En tout cas, il y a là de fort jolies statuettes de bronze et de terre cuite.

Les curiosités sont de tous genres: orfévrerie, céramique, étoffes, etc., et nous croyons qu'on y trouverait peu de pièces vraiment remarquables; il y a pourtant quelques bonnes étoffes.

Nous ne quitterons pas Douai sans noter que le legs que fit, il y a quelques années, au musée, M. Fortier, d'une somme de quarante mille francs, après avoir servi à l'achat de quelques tableaux anciens d'une valeur douteuse, a été en dernier lieu fort bien employé à l'acquisition de deux bons tableaux de Jules et d'Émile Breton.

La ville de Dunkerque vient de construire une galerie de tableaux. Formée d'un rez-de-chaussée sans ouvertures sur la rue, éclairée très-convenablement par le haut et divisée en trois salons, les dispositions intérieures sont excellentes, et les murs en briques apparentes de l'extérieur doivent être égayés par un bandeau en faïence aux couleurs vives. Nous espérons que la ville, après avoir si bien commencé, voudra remplir son musée d'œuvres de valeur, car, jusqu'à présent, l'ensemble des toiles exposées est excessivement faible. Nous devons noter pourtant un très-vaste tryptique de François Porbus le Vieux, que la ville acquit par transaction de la fabrique de l'église Saint-Éloi, moyennant 40,000 francs payables en huit ans, de 1866 à 1873. Le sujet représenté est le *Martyre de saint Georges*, et il est traité avec talent, mais avec cette emphase froide des Flamands qui imitèrent les Italiens au XVIe siècle. Le musée acquit en 1868 un petit Corot; en 1872, un joli Detaille; en 1875, une esquisse de Corot représentant les tours de Dunkerque. Parmi les dons de l'État depuis 1870, nous notons l'*Hallali du sanglier* de Jadin, la *Vision de saint Luc* de Ziegler, et une jolie vue de Dordrecht, par Lapostolet. Une fois aussi il advint au gouvernement de donner au musée le grand bronze de Barye du *Tigre dévorant un crocodile*, dont un exemplaire est depuis peu exposé au Luxembourg.

Clamecy possède un musée depuis quelques mois. Grâce à l'initiative d'un peintre, M. Jullien, grâce au concours de la ville et de plusieurs personnes de bonne volonté, une petite collection de tableaux est installée dans un salon de l'hôtel de ville. Des ressources très-modiques n'ont permis d'acquérir que des œuvres d'un prix minime, qui pourront néanmoins faire comprendre à des ouvriers et à des paysans qui n'en ont jamais vu ce que c'est que la peinture, et même l'assez bonne peinture, sinon la très-bonne. En tout cas, c'est là un commencement qui donne bon espoir pour l'avenir.

Un dessin de Lagneau.

M. Gateaux vient de faire don au musée du Louvre d'un très-beau dessin de Lagneau, représentant un vieillard à barbe longue, coiffé d'un feutre. Ce dessin est au crayon noir rehaussé de sanguine.

Le monument de Duban.

Il vient d'être décidé qu'un monument sera élevé, à l'École des beaux-arts, à la mémoire de Félix Duban, un de nos plus grands architectes, à qui l'on doit, entre autres monuments, le palais des Beaux-Arts, la galerie du bord de l'eau au Louvre, la restauration du château de Blois et du château de Dampierre.

Ce monument, dont les frais seront supportés par le ministère des travaux publics, et les matériaux fournis par le ministère de l'instruction publique, sera élevé au fond de la salle du *Musée des plâtres*.

Le buste de Duban avait été commandé à M. Guillaume, l'éminent directeur de l'École des beaux-arts. Nous venons de voir ce travail qui est aujourd'hui terminé; il est d'un grand caractère et d'une ressemblance absolue. Nous avons pu admirer également, dans l'atelier de M. Guillaume, le buste de Buloz, qui a été commandé par la famille de l'ancien directeur de la *Revue des Deux-Mondes*.

ENSEIGNEMENT DU DESSIN & COMPOSITION

Si l'enseignement du dessin laisse encore beaucoup à désirer dans la pratique, la nécessité de le transformer est du moins admise par bien des esprits, et on commence à comprendre que dans l'étude du dessin l'intelligence de l'élève doit travailler au moins autant sinon plus que sa main. Pour aider au développement de cette idée si juste et si féconde pour l'avenir, il importe surtout de bien faire saisir aux récalcitrants qu'il ne s'agit pas tout d'abord de former des mains habiles en tel ou tel genre, mais surtout d'introduire dans l'éducation le dessin comme un moyen d'habituer les enfants à



LES AMOURS A LA PLUME, PAR PRUDHON

(Gravure de M. Huyot, pour le *Dix-Huitième Siècle* de Paul Lacroix.)

l'observation, par suite de former leur jugement en toutes choses et particulièrement leur goût en fait d'art. Le jour où chacun aura appris les éléments du dessin comme il apprend l'orthographe, le goût général se relèvera et les médiocrités disparaîtront, dans une large mesure, du milieu des artistes, parce qu'elles ne trouveront plus à placer leurs productions défectueuses. Le public s'habitue très-rapidement à voir juste, mais il faut faire son éducation : ainsi une preuve bien frappante qu'on puisse donner de la facilité avec laquelle sa manière de voir se modifie, c'est l'influence qu'a eue, par exemple, la photographie, qui n'a pas relevé l'art mais qui a certainement habitué les masses à apprécier le dessin de la figure. Aussi depuis quelques années les peintres de genre et de paysage, qui autrefois négligeaient beaucoup les personnages, se sont-ils vus obligés d'étudier davantage et sont-ils arrivés, alors même qu'ils n'ont pas un talent remarquable, à dessiner, et généralement très-convenablement, les figures. En faisant ce progrès, ils n'ont fait qu'obéir aux exigences du public devenu plus juste appréciateur et par suite plus difficile.

Mais, il faut bien le faire comprendre également,

l'influence d'une bonne méthode de dessin ne doit pas seulement servir à l'instruction plus ou moins superficielle des masses, et ces premières études réclamées pour tous en vue d'habituer l'enfant à se rendre compte de la forme des objets ne peuvent qu'être fort utiles à ceux mêmes qui sont appelés à devenir des artistes. Combien de peintres, de sculpteurs, d'architectes dans le cours de leurs études, et même de leur carrière, ont rencontré des difficultés pratiques qui eussent été aplanies par une première éducation mieux dirigée! combien auraient profité, au bénéfice de leurs œuvres, d'avoir été habitués plus tôt à voir juste et rapidement! Les grands artistes se forment beaucoup d'eux-mêmes, mais à côté de ces rares exceptions il y a place pour des hommes d'un talent plus restreint et non moins utile à la pratique des arts ; entre le public et les artistes, n'y a-t-il pas, du reste, toute une armée de travailleurs qui ont journellement à trouver des formes et à les dessiner pour les faire saisir à leurs ouvriers, à reproduire par des procédés très-divers, par l'autographie, la lithographie, la gravure de tout genre les œuvres conçues par d'autres? Eh bien! à tous ces hommes il faut un sentiment juste et précis de la forme, il faut une habitude de raisonner que peut donner seul le dessin enseigné à l'aide de l'intelligence. Pour certains, il faut en outre une grande habileté de main, mais cette habileté ne peut être acquise seulement par la copie de modèles graphiques plus ou moins bien mis à l'effet; car si le graveur, par exemple, a besoin d'une grande sûreté de main, il est indispensable aussi qu'avant tout il saisisse bien la forme de l'objet qu'il doit reproduire. Comment un graveur qui ne se rend pas bien compte de la forme des objets pourra-t-il interpréter une carte de montagnes, une machine, un outil quelconque qui offre du relief? Son travail pourra être très-soigné, ses traits pourront être très-nets et également espacés, les épreuves seront peut-être même d'un aspect agréable au premier abord, mais bien des parties seront vagues et inintelligibles pour quiconque cherchera un renseignement sérieux et précis.

Pour l'industriel qui travaille la matière et prétend faire des applications de l'art aux industries des métaux, du bois, des terres cuites, c'est-à-dire qui veut composer et fabriquer des objets et le faire avec goût et originalité, l'application d'une méthode intelligente de dessin est encore bien autrement nécessaire. Pour arriver à produire, le chercheur a d'abord dû étudier les œuvres de ses devanciers, et, pour qu'il l'ait pu faire avec fruit, il est évident qu'il a dû avoir, tout d'abord, des notions très-sérieuses sur la forme des solides réguliers dont procèdent forcément en grande partie les compositions que l'homme peut concevoir ; il faut qu'il ait appris à les dessiner géométriquement à l'aide de projections et de coupes, et à les tracer même en perspective ; il faut en outre que son œil ait été exercé à juger des effets obtenus à l'aide des saillies et des reliefs. Or, est-il difficile de répandre ces notions, et faut-il engager pour cela ceux qui disent les posséder dans des études scientifiques d'un ordre très-élevé?

Nullement; en habituant de bonne heure l'élève à voir dans l'espace, à tracer en plan, en coupe et en élévation tout objet qu'on lui donne à dessiner en perspective, d'après la nature, il fait de rapides progrès, et on est étonné de voir avec quelle facilité il relève et dessine bientôt les objets les plus compliqués. Ainsi, armé des connaissances et des observations justes et qu'il a pu faire alors utilement, l'esprit orné de connaissances précises et définies, il peut alors entrer plus sûrement dans la voie de la composition et créer des objets dont les délicatesses seront plus ou moins fines en raison de son goût, mais qui, à coup sûr, auront une certaine valeur relative. Est-ce à dire que cette méthode de dessin soit suffisante et puisse constituer, à elle seule, l'éducation nécessaire à l'industriel pour l'amener à introduire l'élément artistique dans ses productions? Certes non, mais elle est la base indispensable de son instruction. Pour compléter son bagage, il est nécessaire de lui inculquer, en outre, le sentiment des proportions et de l'échelle et de lui faire connaître et comprendre les aptitudes des matières en vue desquelles il compose, ainsi que les procédés à l'aide desquels on les travaille. Pour obtenir la première de ces conditions, l'élève doit être exercé à dessiner largement la flore d'après la nature, ainsi que les belles compositions que nous ont laissées les bonnes époques de l'art, et qu'on trouve en abondance sur les monuments, dans les meubles, les bijoux, les objets de toute nature ; il faut, et c'est là un point bien important, sur ces modèles, faire ressortir à ses yeux le principe de composition qui a guidé l'artiste créateur, lui faire saisir le rapport qu'il y a entre les parties diverses d'une conception ; ce n'est pas toujours facile, il faut en convenir, mais cela est possible, en général, pour les œuvres qui ont vraiment du style, quelle que soit l'époque à laquelle elles appartiennent.

Quant à l'éducation spéciale et technique du dessinateur *industriel*, elle peut se faire également sans grandes difficultés ; il suffirait de conférences faites avec applications pratiques, dans lesquelles on procéderait comme on le fait dans un cours de physique et de chimie ; certaines de ces leçons pourraient, du reste, être faites de temps en temps chez nos grands industriels, qui, il nous semble, s'y prêteraient de très-bonne grâce. En tout cas, et quelle que soit la façon dont il serait possible de procéder, c'est à l'*Union centrale*, dont nous avons parlé si souvent, qu'il appartiendrait de prendre cette initiative, et elle rendrait un grand service, à la suite de ceux qu'elle a déjà rendus. Actuellement, le dessinateur et le fabricant sont trop séparés et ne réunissent pas assez leurs efforts pour tendre vers un même but ; l'un dessine sans tenir compte des difficultés d'exécution, et crée sur le papier des modèles qui, la plupart du temps, ne peuvent être reproduits qu'à l'aide de moyens inutilement dispendieux, et qui,

en définitive, malgré les tours de force les plus ingénieux, donnent trop souvent d'assez pauvres résultats ; de son côté, le fabricant n'a pas, en général, de notions suffisantes de dessin, et ne peut, quand bien même il est maître de son procédé, avoir assez d'influence sur la composition des objets. Autrefois il n'en était pas ainsi, et il est certain, au contraire, qu'au moyen âge et à la Renaissance, par exemple, époques pendant lesquelles les artisans ont tout produit, le forgeron, le potier, l'orfèvre, le plombier, lorsqu'il ne s'agissait pas de monuments, bien entendu, mais d'objets détachés ,composaient eux-mêmes, et que bon nombre des œuvres que nous admirons tant aujourd'hui doivent, en grande partie, leur valeur à ce fait que les formes étaient créées par des hommes très-versés dans l'emploi de la matière. Nos collections publiques et privées, comme celles également si belles que possèdent d'autres nations, sont remplies d'ouvrages qui, envisagés à ce point de vue, fournissent la preuve de cette alliance intime qui existait autrefois entre la composition et le procédé, et qu'il serait si important de voir se manifester de nouveau à notre époque.

Aujourd'hui, il est vrai, l'industrie, à moins d'être très-restreinte, ne peut procéder absolument de même, et, dans la plupart des cas, elle ne saurait se passer de dessinateurs spéciaux. Mais est-ce là un mal? Nous ne le pensons pas, et, en tout cas, peu importe ; car avec la division du travail, qui est un des caractères les plus saillants de notre époque, et le développement si considérable des produits, il ne saurait en être autrement. Prenons donc la situation telle qu'elle est; tâchons de l'améliorer en tirant parti des avantages qu'elle présente d'autre part, et persuadons-nous bien que, pour aider à l'application des arts à l'industrie, il est indispensable de donner aux industriels et aux dessinateurs une éducation commune sur certains points, et surtout à ces derniers des connaissances techniques, ainsi que l'habitude de l'observation. Cette régénération ne peut se faire en un jour ; cependant elle doit se faire rapidement à tout prix, si nous voulons voir notre pays conserver la réputation de bon goût qu'il mérite ; il faut surtout y songer à la veille de la grande Exposition internationale qui se prépare, et dans laquelle il serait si désirable de voir les tendances nouvelles se manifester énergiquement. Quoi qu'il en soit des progrès à réaliser, il n'en faut pas moins toutefois reconnaître que bien des efforts sont faits journellement; ainsi, pour qui a étudié avec attention la cinquième exposition de l'*Union centrale*, il est certain que les éléments ne font pas défaut et que le terrain est déjà bien préparé, du moins en ce qui concerne l'enseignement du dessin, et c'est avec une véritable satisfaction que tous ceux qui s'intéressent à cette grande question ont vu des hommes compétents passer des conseils aux actes, et entreprendre des publications destinées à répandre l'idée et à indiquer les méthodes à suivre. La *Grammaire élémentaire du dessin*, publiée par M. Cernesson, architecte, dont la première partie est seulement terminée, paraît devoir constituer un excellent ouvrage, qu'il serait désirable de voir se compléter au plus tôt. Les modèles en relief, exécutés par M. L. Chefdeville, sous la direction des membres de l'*Union centrale*, seront également d'un grand secours, car la façon méthodique avec laquelle ils sont choisis est excellente ; ces modèles peuvent aider singulièrement à l'intelligence des formes et, en même temps, habituer les élèves au sentiment des proportions et de l'échelle.

Disons encore, avant de terminer, combien on doit féliciter l'*Union centrale* du concours que lui a prêté M. Viollet-le-Duc en expliquant dans une conférence [1], à ce milieu si intelligent et si désireux d'apprendre, les raisons impérieuses qui militent en faveur d'une réforme de l'enseignement du dessin, et, ce qui est mieux, la façon de s'y prendre pour instruire les enfants dès le début de leurs études. Plus que personne, M. Viollet-le-Duc, qui, comme chacun sait, joint à un savoir profond une habileté prodigieuse de dessinateur, avait le droit de traiter cette question fondamentale et d'indiquer la marche à suivre. Aussi ce qu'il a fait pour les exposants de l'*Union centrale* ne sera pas perdu. Que l'administration n'en reste pas là, et qu'elle cherche, par tous les moyens, à étendre l'idée avec tous les développements qu'elle comporte, et elle ne tardera pas à être récompensée de ses généreux efforts.

A. de Baudot.

LES PORTRAITS DE LA FORNARINA

PAR RAPHAEL.

Dans la séance publique annuelle des cinq Académies qui a eu lieu le 25 octobre, M. A. Gruyer, membre de l'Académie des beaux-arts, a lu la remarquable étude que nous publions sur les portraits de la Fornarina par Raphaël :

Messieurs,

Il y a un an, à pareil jour, j'ai eu l'honneur de vous parler des portraits de Raphaël par lui-même ; permettez-moi de compléter aujourd'hui cette lecture en vous parlant des portraits que Raphaël a laissés de la Fornarina. L'homme n'étant complet que par la femme, la femme qui a pris d'un homme possession constante ne fait-elle pas pour ainsi dire partie de cet homme lui-même? Regarder cette femme, n'est-ce pas considérer l'homme encore dans son intimité la plus profonde? et ne sera-ce point éclairer la figure de Raphaël d'un complément de lumière presque indispensable que d'en rapprocher l'image de la seule femme aimée par lui dont il nous ait lui-même laissé les traits?... Bien qu'à l'égard de la Fornarina on ne sache presque rien de certain ; bien que l'histoire, autant que la légende, ait comme à plaisir obscurci ce sujet, on peut, grâce à l'étude comparée des monuments et des textes, s'affranchir au moins de bien des doutes, faire justice surtout de compromettantes erreurs.

1. Voir les *Beaux-Arts illustrés*, nos 30 et 31.

I

L'historien cité toujours, en cette affaire, est Vasari. Vasari, dans la *Vie de Raphaël*, après avoir décrit les peintures de la *Chambre d'Héliodore*, c'est-à-dire après avoir conduit sa narration jusqu'en 1514, énumère les planches les plus célèbres gravées par Marc-Antoine, et parle à ce propos, pour la première fois, de la maîtresse de Raphaël. « Marc-Antoine, dit-il, fit ensuite un certain nombre d'estampes pour Raphaël, qui les remit à son domestique Baviera. Baviera prenait soin de la femme que Raphaël aima jusqu'à la mort, et dont il fit un très-beau portrait, qui semblait vivant[1]... »

Vasari continue la nomenclature des principaux ouvrages de Raphaël, et mentionne, en même temps que le *Grand Saint Michel* peint à l'intention du roi de France en 1517, plusieurs portraits de femmes, entre autres ceux de Béatrice de Ferrare et de la maîtresse du peintre... « *Ritrasse Beatrice Ferrares ed altre donne, e particolarmente quella sua*[1]. »

Jusqu'ici il n'est question que d'une seule et même femme, que Vasari identifie de la façon la plus intime à Raphaël, qu'il fait sienne, *sua*, dont il cite deux portraits exécutés à trois ou quatre ans de distance, et dont il parle comme il parlerait de la femme même du maître. Mais, presque aussitôt, il ajoute : «... Raphaël ne sut pas modérer ses passions... » Et Vasari, dès lors, allant d'insinuations perfides en affirmations téméraires, en arrive à montrer, dans le peintre de la Vierge, dans le dessinateur spiritualiste de la fable de Psyché, dans



NOÉMI REVIENT AVEC RUTH A BETHLÉEM

(Composition de SCHNORR. — Bible éditée par MM. DIDOT.)

l'apôtre par excellence de l'idéal, non plus l'artiste épris avec sincérité d'une femme, mais un homme obéissant en esclave, et jusqu'à en mourir, à de honteux caprices[2]. Et, après avoir ainsi compromis la mémoire de Raphaël, Vasari s'écrie, dans une péroraison presque lyrique : « O âme bienheureuse, devant laquelle tout le monde se prosterne, en célébrant ta vie, en admirant tes œuvres ! La peinture aurait dû mourir avec ce noble artiste, car la lumière s'éteignit pour elle quand il ferma les yeux. A nous maintenant, à nous qui lui survivons, de célébrer dignement une pareille vie ; à nous d'en garder dans nos cœurs le pieux souvenir ; à nous d'honorer à jamais une telle mémoire... Honneur en ce monde à ceux qui imiteront les travaux de Raphaël ! Gloire au ciel à ceux qui se règleront sur sa vie[3] ! » Vasari avait écrit déjà, au début de la *Vie de Raphaël* : « Ceux qui sont en possession de tous les dons précieux dont a été comblé Raphaël d'Urbin ne sont pas seulement des hommes, ce sont, s'il est permis de parler ainsi, des dieux mortels[2]... » Les dernières lignes sont donc en parfait accord avec les premières. Mais que deviennent les accusations intermédiaires, et comment Vasari promet-il une récompense divine « à ceux qui se règleront sur la vie » d'un homme qu'il a d'abord si lourdement chargé?

De ce pêle-mêle incohérent et contradictoire, il faut dégager deux affirmations : d'abord, que Raphaël eut une maîtresse, et qu'il l'aima jusqu'à la mort ; ensuite, qu'il fit de cette femme deux portraits, l'un de 1512 à 1514, l'autre après 1517. Le reste est inadmissible et se trouve d'ailleurs démenti par les faits. Quoi ! Raphaël, épris de la Fornarina en 1514, et même dès 1509, — nous le verrons tout à l'heure, — fidèle au même amour en 1517, et jusqu'à l'heure de sa mort, en 1520, aurait été dominé en même temps par des passions désordonnées,

1. Vasari, t. VIII, p. 35. Ed. Le Monnier.
2. Vasari, t. VIII, p. 45 et 58.
3. Vasari, t. VIII, p. 60 et 62.

1. Vasari, t. VIII, p. 44.
2. Vasari, t. VIII, p. 32.

auxquelles il aurait tout sacrifié, devoir, travail, dignité, la vie même? Mais les œuvres de Raphaël ne suffisent-elles pas pour répondre à une semblable accusation? Comment concilier avec de pareils déréglements l'énorme travail chaque jour accompli, l'abondance toujours croissante d'une imagination toujours fraîche, un génie constamment en voie de progrès, s'avançant avec calme et sans un instant de défaillance vers la perfection, et ne s'arrêtant un jour que pour mourir? Non, cela n'est pas possible. En prêtant aussi aisément l'oreille à la malveillance, en transformant un sentiment vif en un instinct grossier, en mettant un vice à la place d'une passion, Vasari a servi les rancunes d'une coterie; il a fait acte de partisan, il n'a pas fait œuvre d'historien. Au lieu de se renseigner auprès des témoins oculaires, au lieu de s'adresser à l'historien Paolo Giovio et à l'antiquaire Andréa Fulvio, dont le récit ne laisse planer aucun soupçon fâcheux sur la véritable cause de la maladie de Raphaël, c'est Simone Fornari, de Reggio, qu'il consulte. Cet auteur, qui écrit vingt-neuf ans après la mort du maître, enregistre pour la première fois des bruits absurdes[1]; Vasari les accueille et prétend leur donner l'authenticité de l'histoire. Cette fable, en effet, prend bientôt la valeur de la vérité, et, pendant près de



ÉLISABETH, D'APRÈS HOLBEIN

(Bois de l'*Histoire d'Angleterre* par M. Guizot.)

1. « *Ultimamente per continuare fuor di modo i suoi amori, se ne mori in età di 37 anni, l'istesso di che nacque.* » (*Osservazioni sopra il Furioso dell' Ariosto*, 1549.)

trois cents ans, tous les écrivains la redisent à l'envi. Éditée en 1549, elle a cours encore en 1824 : Quatremère de Quincy, dans son *Histoire de la vie et des ouvrages de Raphaël*, la reproduit sans le moindre scrupule. En 1829 seulement, Longhena, dans la traduction de l'ouvrage de Quatremère, s'avise de l'invraisemblance du récit de Vasari, et presque aussitôt l'abbé Cancellieri découvre, dans la bibliothèque du cardinal Antonelli, une très-ancienne relation établissant que Raphaël était mort d'une fluxion de poitrine. Appelé un jour en hâte auprès de Léon X, il avait couru du palais de la Farnésine au palais du Vatican, où il était arrivé en grande transpiration. Introduit dans une salle vaste et fraîche, il y était resté pendant longtemps à conférer avec le pape sur les travaux de la basilique de Saint-Pierre, s'était refroidi et avait succombé promptement aux suites de ce refroidissement. Dès lors justice fut faite des imputations calomnieuses accréditées par Vasari, et la mémoire du peintre fut dégagée des souillures qui l'avaient ternie pendant si longtemps. Non qu'il convienne de faire de Raphaël un saint. Raphaël eut sa part des faiblesses humaines et des défaillances morales de son temps ; mais ces faiblesses et ces défaillances n'allèrent pas jusqu'à compromettre la dignité de sa vie, et finalement jusqu'à déshonorer sa mort.

Quant à la femme dont nous voudrions étudier les traits, il importait de la replacer d'abord, en regard de Raphaël, dans son véritable jour. Raphaël vivant, elle vit dans le rayonnement de ce grand homme ; Raphaël mort, elle rentre dans l'obscurité. Le seul amour de Raphaël lui a donné la célébrité. Excepté Raphaël, personne ne l'a ni admirée, ni adorée, ni encensée, ni chantée ; le monde l'a vue disparaître en pleine jeunesse. L'histoire lui doit tenir compte du silence qui s'est fait subitement autour d'elle. La femme qu'on appelle la Fornarina n'a rien de ces courtisanes célèbres des siècles de Périclès, d'Auguste et de Léon X, rien des qualités brillantes d'une Aspasie, d'une Lesbie ou d'une Impéria. Le *Femina est diabolus* d'Origène ne lui est point applicable. Elle fut une femme aimée, sans doute aussi une femme aimante, rien de plus. Raphaël respira sa beauté avec passion ; mais il vécut de cet amour, et n'en mourut pas.

De cette femme si fidèlement aimée, Raphaël a donc laissé deux portraits : le premier est sans doute à Rome, au palais Barberini ; le second est vraisemblablement à Florence, au palais Pitti.

(*A suivre.*)

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Un musée postal.

De notre temps, les musées professionnels se multiplient ; ainsi nous avons annoncé dernièrement que, en Angleterre, l'Association des bibliothécaires, qui s'est formée à la suite du congrès tenu à Londres il y a quelques mois, avait compris dans son programme la formation du musée bibliographique, sur le modèle de celui qui a été créé aux États-Unis l'an dernier, et qui est appelé à rendre de grands services, des services pratiques et professionnels, aux bibliothèques de l'Amérique du Nord.

D'un autre côté, nous apprenons qu'à Berlin on a fondé, depuis quelque temps, un musée postal. C'est la direction supérieure des postes qui a pris l'initiative de cette création. Ce musée, unique de son espèce, comprend une collection des objets les plus divers entrant dans le service des postes.

Il se divise, paraît-il, en plusieurs sections, qu'un journal allemand énumère ainsi : 1° établissements et bureaux de poste ; 2° modèles et dessins de voitures pour le service postal ; 3° uniforme professionnel ; 4° ustensiles, livres et cartes pour le service technique ; 5° organisation de la poste en campagne (*feldpost*) ; 6° collection des timbres et autres marques mises en vente ; 7° division historique ; 8° institutions postales de l'étranger.

La première section comprend des dessins et des photographies représentant les établissements de postes dans un très-grand nombre de villes de l'empire allemand.

Dans la deuxième division, qui renferme des modèles de voitures pour le service postal, on voit un exemplaire de toutes les formes de véhicules circulant sur les routes actuelles, et deux exemplaires de tous les genres de voitures employées sur le chemins de fer pour le même service. En y parcourant la collection de modèles représentant les véhicules à partir de 1800, on peut se rendre compte des transformations que le transport postal a subies depuis bientôt un siècle en Allemagne.

Le groupe quatrième contient un assez grand nombre de modèles de boîtes à lettres. Ce qui ressort de l'inspection de ce groupe, c'est la tendance de plus en plus prononcée à opérer la levée des boîtes au moyen de sacs collecteurs et la fermeture de ces sacs et des boîtes de manière à ce que l'agent qui opère ne puisse atteindre les lettres.

Les timbres-poste forment le groupe sixième. On trouve là une collection de tous les timbres, cartes postales, enveloppes timbrées, etc., émises depuis l'introduction des marques servant à l'affranchissement postal jusqu'à l'époque actuelle. Au commencement de 1876, la collection ne comprenait pas moins de 3,431 pièces, où l'Europe figurait pour 1,494 échantillons de timbres différents, l'Amérique pour 765, l'Asie pour 207, l'Afrique pour 170 et l'Australie pour 160.

En certains pays, on peut, comme on sait, se procurer des enveloppes de lettres timbrées d'avance, ce qui évite la peine d'apposer soi-même le timbre sur l'enveloppe : en Europe, le nombre de ces enveloppes, d'un modèle différent, est de 285. Le musée postal contient un échantillon de chacun de ces timbres et de chacune de ces enveloppes.

La division historique renferme une collection fort intéressante de dessins et de copies montrant les différentes espèces de véhicules, avec leurs attelages, depuis les premiers temps jusqu'au commencement de ce siècle. Sous le titre de *Curiosités postales*, il a été, en outre, formé une subdivision à ce groupe ; c'est le cabinet des raretés, composé en partie de dons faits par les fonctionnaires et les clients de l'administration. Une collection de sceaux et de médailles, qui y sera annexée, est en voie de formation.

La section des institutions postales de l'étranger n'est pas la moins curieuse. Parmi les photographies qu'on y trouve, le journal à qui nous empruntons ces détails signale, pour la Russie, la représentation de la poste traînée par des rennes dans le gouvernement d'Arkhangel ; celle de la poste en traîneau sur une rivière gelée du gouvernement de Wologda ; celle des *karbas* ou bateaux à voiles pour le service postal entre Arkhangel et un couvent situé dans une île de la mer Blanche, etc.

Pour la Suisse, c'est la poste du Saint-Gothard qui y est figurée. Les établissements de poste de New-York, Saint-Louis, Chicago, la Nouvelle-Orléans et d'autres villes des États-Unis qu'on y voit représentés frappent le visiteur par leur caractère grandiose.

La statue de la Renommée.

On travaille activement, dans l'atelier de M. Antonin Mercié, à la statue colossale de la Renommée qui doit surmonter le palais du Trocadéro, et qui sera, une fois en place, le point le plus élevé de Paris. Ce monument est appelé à produire un effet immense. La Renommée se tient debout, tout le corps reposant sur la jambe droite, tandis que la gauche, rejetée en arrière, se perd dans les plis de l'étoffe.

Le bras gauche, dans lequel sont passées quelques couronnes de chêne ou de laurier, s'étend en avant d'un geste calme et grand, semblant arrêter les rivalités des concurrents et les appeler à la concorde. La main soutient une large couronne qu'elle offre au vainqueur de ce grand tournoi pacifique.

Cette statue, qui sera en cuivre repoussé, aura six mètres de hauteur environ. On doit en prendre ces jours-ci des moulages qui seront transportés, morceau par morceau, sur le faîte du palais du Trocadéro, et mis en place pour que M. Mercié puisse juger de l'ensemble de son œuvre.

Legs Villemsens.

L'Exposition du concours de ciselure d'art pour le legs Villemsens a été ouverte hier, rue Saint-Claude, 8, par les soins de la Réunion des fabricants de bronze.

Onze candidats sont sur les rangs; ils ont envoyé des œuvres très-remarquables pour la plupart, et dont voici le détail : M. Liantay, une coupe argent repoussé; M. V. Rozy, une corbeille Renaissance; M. Frank, une coupe Louis XVI (commandée par le Jockey-Club); M. Rault, une guirlande de fleurs et un médaillon; M. L. Rousseau, un pilastre; M. Delaunay, un cadre à cartouche; M. Alizard, une pièce d'encoignure; M. Louis van Médert, un arc à rosace; M. Francard, un dessus de cadre à têtes d'anges.

Jeudi, le jury se réunira sous la présidence de M. Barbedienne et décernera le prix.

Monument à M. Laurent-Jan.

Un concours est ouvert à l'École nationale des arts décoratifs à l'effet d'élever un monument funéraire à la mémoire de M. Laurent-Jan, son ancien directeur. Les concurrents doivent être élèves ou anciens élèves médaillistes de l'École depuis l'année 1869, date de la nomination de M. Laurent-Jan. Les inscriptions sont reçues à l'École, 5, rue de l'École-de-Médecine, aux bureaux du secrétariat, jusqu'au second dimanche de janvier 1878, terme de rigueur.

Le Musée des plâtres.

On poursuit en ce moment, à l'École des beaux-arts, les travaux d'appropriation commencés depuis plusieurs mois déjà pour l'installation dans l'ancienne chapelle du Musée des plâtres.

L'École possède déjà plusieurs milliers de moulages des chefs-d'œuvre de sculpture et d'architecture appartenant particulièrement à l'époque de la Renaissance.

Ces pièces artistiques, jointes aux plâtres grecs et romains déjà installés dans diverses parties de l'École, formeront une collection complète où les jeunes artistes trouveront les fac-simile des plus beaux spécimens de l'antiquité et du moyen âge.

Une nouvelle Pompéi.

Une découverte archéologique du plus vif intérêt vient d'être faite en Italie. Il s'agit d'une ville souterraine, d'une nouvelle Pompéi qui a été retrouvée inopinément près de Manfredonia, au pied du mont Gargano, dans la Pouille.

On a d'abord rencontré un temple de Diane, puis un portique d'une longueur d'environ 20 mètres, avec des colonnes sans chapiteaux, et enfin une nécropole de 15,000 mètres carrés.

Un grand nombre d'inscriptions ont été mises au jour, et quelques-unes ont été envoyées au musée de Naples.

La ville découverte est l'antique Sipontum dont parlent Strabon, Polybe et Tite-Live, et qui fut engloutie à la suite d'un tremblement de terre. Les maisons se trouvent à vingt pieds au-dessous du sol cultivé.

Le gouvernement italien a pris les mesures nécessaires pour la continuation des fouilles sur une grande échelle. De même qu'à Pompéi, on fait chaque jour de nouvelles découvertes à Sipontum : c'est ainsi qu'on a trouvé tout récemment un monument érigé en l'honneur de Pompée après sa victoire sur les pirates, et une grande quantité de monnaies d'or et de bronze.

Vol d'un tableau de Fortuny.

On annonce de Philadelphie qu'une peinture à l'huile de Fortuny, *la Maison du conseil à Grenade*, appartenant à M. Gibson et évaluée à 15,000 dollars, a été volée, il y a quelque temps, à l'Académie des arts, et vient d'être retrouvée dans l'atelier d'un artiste, à Niagara Falls. C'est pendant l'exhibition du printemps dernier que le larcin avait été commis, mais il n'a été découvert que longtemps après, le voleur ayant eu la précaution de pendre une copie très-exacte à la place de l'original. Quand M. Gibson a retiré les toiles qu'il avait prêtées à l'Académie pour l'exposition, il s'est convaincu, par un examen attentif, qu'on avait substitué une copie à son tableau de Fortuny.

Le curateur de l'Académie, secrètement prévenu, s'est mis à parcourir le pays, déguisé en *detective*, à la recherche de la peinture volée. Il l'a retrouvée, comme il est dit plus haut, dans la galerie d'un artiste de Niagara Falls, et il l'a décrochée aussitôt pour la rapporter à son propriétaire. Le larron s'est élancé un couteau à la main sur le curateur, mais celui-ci l'a tenu en respect en le menaçant d'un revolver, et il est sorti à reculons, serrant sur sa poitrine la toile reconquise, qui vient d'être réintégrée dans la collection de M. Gibson.

Antiquités grecques.

Malgré l'insuccès des autorités du *British Museum* dans leur tentative d'acquérir les trésors qu'avait découverts le docteur Schliemann à Mycènes, notre collection nationale se trouvera, au bout de l'an, enrichie d'un certain nombre d'antiquités grecques d'une rare valeur. Les plus importantes sont une suite de bijoux dont deux

boucles d'oreilles en or ciselé, ayant la forme de gros disques ornés de filigranes et auxquels sont suspendues trois pyramides renversées, également couvertes de filigranes et en partie émaillées. Entre le disque et la pyramide se trouve une femme drapée et à genoux. L'un des colliers est aussi très-remarquable par la finesse de son travail.

On a trouvé avec ces objets une statuette en or, d'Alexandre le Grand, de travail contemporain du personnage.

Les objets antiques de la Troade, rapportés par le docteur Schliemann de Hissarlik, seront exposés au *South Kensington Museum* au commencement du nouvel an. M. Schliemann est actuellement à Londres et s'occupe d'arranger ses trésors troyens, qui sont au nombre d'environ quatre mille. La plupart des objets sont en terre cuite, mais il y a quelques statuettes en bronze et quelques objets en pierre et en marbre.

Nécrologie.

Le paysagiste génevois François Diday vient de mourir dans sa ville natale.

Diday était l'un des peintres attitrés de la nature



Les journaux personnifiés. (*Le Constitutionnel.*)

alpestre. Il la connaissait et la comprenait mieux que personne avec ses grandeurs et ses finesses. Ses tableaux laissaient à désirer quelque chose du côté de la couleur et de l'énergie du rendu, mais ils les rachetaient bien par la justesse de l'impression et la vigueur virile du dessin.

Il a peint par centaines des vallées vertes, de ce vert noir particulier à la Suisse ; des précipices sur lesquels se penchent les sapins séculaires aux chevelures drues, et des chalets qui semblent glisser sur la pente d'une montagne. C'étaient ses sujets familiers.

François Diday était âgé de soixante-cinq ans. Il avait obtenu la médaille de seconde classe au Salon de 1841, et celle de première classe l'année suivante. Depuis 1842, il était chevalier de la Légion d'honneur.

Nouvelles publications illustrées.

Nous avons encore à signaler parmi les livres nouveaux de la librairie Hachette qui, par la nature des illustrations, ressortissent des beaux-arts, le second volume de l'*Histoire d'Angleterre*, par M. Guizot ; l'ouvrage est aujourd'hui terminé : il embrasse l'histoire complète depuis les temps les plus reculés jusqu'à l'avénement de la reine Victoria. Ce long récit, que M. Guizot dédie modestement à ses petits-enfants, sera lu avec fruit par les grandes personnes. La science de l'auteur, la profondeur de son jugement ne perdent rien à se produire sous une forme dont toute solennité est bannie. L'important est que la plus grande clarté règne dans la narration, et ce but a été complétement atteint par Mme de Witt, qui fut appelée à recueillir et à publier les notes préparées par son illustre père.

Les gravures contenues dans ces deux beaux volumes ont été exécutées d'après les dessins d'Émile Bayard, sir John Gilbert, P. Leyendecker, Maillart, A. Marie, Ronjat et Taylor. Elles comprennent beaucoup de reproductions d'après les maîtres, entre autres ce curieux portrait d'Élisabeth, d'après Holbein, que nous donnons dans ce numéro.

ANTOINE VAN DICK

A. van Dyck, un des plus excellents peintres qui aient existé, naquit à Anvers le 22 mars 1599, et selon d'autres en 1598. Son père, qui était de Bois-le-Duc, peignait sur verre et fut le maître de Thomberg le jeune. Après avoir suivi les leçons d'Henri van Balen, Antoine entra chez Rubens. Un contrat passé entre ce grand peintre et la Société des arba-



CHARLES Ier, D'APRÈS LE TABLEAU DE VAN DYCK, AU LOUVRE.

(Gravure de l'*Histoire d'Angleterre*, éditée par MM. HACHETTE et Ce.)

létriers d'Anvers pour le tableau fameux de la *Descente de croix* stipule quelques florins de pourboire en faveur de van Dyck et de ses condisciples. Van Dyck réussit à s'approprier ce qui caractérise la manière de son maître, tout en l'exagérant d'abord singulièrement. Il faut sans aucun doute reléguer dans l'empire des fables la tradition suivant laquelle le maître aurait conçu la plus ardente jalousie contre son élève en reconnaissant qu'il était parvenu à faire le portrait presque aussi bien que lui.

De là le conseil que lui aurait donné Rubens d'aller voyager en Italie, et dont il lui aurait facilité avec

empressement la mise en exécution en lui faisant présent d'un cheval. Ce qu'il y a d'incontestable, toutefois, c'est que van Dyck séjourna quelque temps en Italie. Il étudia le Titien et Paul Véronèse à Venise, trouva beaucoup d'occupations à Gênes, où on voit encore aujourd'hui de lui dans la galerie Durazzo un magnifique portrait du duc de Moncada à cheval (gravé par Raphaël Morghen), et de là se rendit à Rome. Mais des difficultés qu'il y eut avec la confrérie des peintres lui rendirent le séjour de cette capitale désagréable. Il s'en retourna donc à Gênes, puis, après une rapide tournée en Sicile, d'où il fut chassé par la peste, il revint dans sa patrie.

Les relations qu'il eut alors avec Rubens ne furent rien moins qu'agréables. Il devait épouser la fille de son ancien maître, lorsqu'il s'avisa de s'éprendre d'amour pour sa future belle-mère, seconde femme de Rubens; de là des contrariétés par suite desquelles il accepta une invitation du prince Frédéric d'Orange de venir à la Haye, où il peignit les portraits d'une foule de grands personnages. Un premier voyage qu'il fit ensuite en Angleterre fut loin d'avoir pour lui les résultats qu'il avait pu en espérer. En revanche, à son second voyage, il y fut comblé de faveurs et de distinctions. Le roi Charles I[er] le créa chevalier, le paya généreusement et lui accorda en outre une habitation gratuite à la ville et à la campagne. Van Dyck vécut alors entouré d'un grand luxe. Son vaste atelier était le rendez-vous habituel de la plus haute compagnie, qui venait y converser et y faire de la musique. A quatre heures, il tenait table ouverte, et le reste de la soirée était consacré à des divertissements de toute espèce. Van Dyck épousa la fille du comte Dowrie qui, par malheur, ne lui apporta en dot que sa haute naissance et sa beauté. Il alla voyager avec elle dans sa patrie, et poussa même jusqu'à Paris. Mais, ne trouvant nulle part ailleurs des travaux aussi bien rétribués ni aussi nombreux, il était déjà de retour en Angleterre deux mois après en être parti.

Van Dyck mourut de la poitrine, à Londres, à l'âge de quarante-deux ans, et fut inhumé en grande pompe dans l'église Saint-Paul. Quoiqu'il eût toujours mené à Londres le plus grand train, puisque Varillas va jusqu'à affimrer qu'il entretenait non pas seulement une meute de chiens, mais encore une troupe de comédiens, quoiqu'il eût dissipé une grande partie de ses gains en expériences d'alchimie, il laissa encore à sa veuve une fortune considérable.

C'est en Italie que le talent de van Dyck avait mûri par le travail et par l'étude réfléchie des bons modèles; c'est là qu'il avait appris à adoucir ce qu'il y avait de trop énergique et de trop cru dans sa manière et même à lui prêter une expression sentimentale. A cette époque, il affectionnait tout particulièrement les scènes douces et tranquilles, qu'une grande sensibilité peut seule animer. L'École des beaux-arts d'Anvers possède de lui deux tableaux de ce genre, et l'on en voit deux autres dans la galerie de Munich. Il en existe aussi dans les musées de Madrid et de Berlin. Le martyre de saint Sébastien est encore un sujet qui semble avoir eu pour lui un charme tout particulier, de même que la sainte Famille; aussi en les traitant déploie-t-il tout ce qu'il y a d'aimable et de gracieux dans son faire. Les galeries du Louvre, de Londres et de Berlin en offrent de délicieux modèles.

Mais c'est surtout dans le portrait que van Dyck a laissé la plus brillante réputation. Aujourd'hui encore, il n'existe pas moins de trois cent cinquante portraits de lui parfaitement authentiques; et on ne comprend pas comment un artiste mort si jeune, après avoir mené si joyeuse vie, a pu laisser tant de productions. Il excellait à rendre ce je ne sais quoi qui distingue essentiellement les habitudes aristocratiques, et il y joignait un coloris aussi chaud que vigoureux. L'un de ses meilleurs portraits est celui du cardinal Bentivoglio, qu'on voit au palais Pitti à Florence. Le palais Brignole, à Gênes, possède aussi une collection remarquable de portraits peints par lui, entre autres celui du marquis Brignole lui-même, de grandeur naturelle et à cheval. Les musées de Florence, d'Anvers, du Louvre, de Madrid, de Londres, etc., possèdent aussi de remarquables portraits peints par van Dyck. De ses nombreux portraits du roi Charles I[er] et de la famille royale, celui du Louvre est le plus beau qu'on connaisse.

Van Dyck a peint aussi une foule de têtes de femmes de l'aristocratie anglaise. Enfin il exécuta un recueil de portraits des artistes et des amateurs les plus célèbres du XVII[e] siècle; recueil gravé à Anvers par lui-même et par les plus célèbres graveurs de l'époque, Pontius, Bolswert, Vorsterman, etc., sous le titre de : *Icones virorum doctorum*, *pictorum*, etc. La plupart de ces planches sont aujourd'hui la propriété de la chalcographie du Louvre. Plusieurs ont été reproduites dans ce journal, notamment les portraits de Rubens, de Jordaëns, de Callot, etc. Nous donnons aujourd'hui ceux de Charles I[er], d'après le célèbre tableau du Louvre, et de Henriette d'Angleterre.

LE BUDGET DES BEAUX-ARTS

On a distribué samedi dernier aux membres de la Chambre des députés le rapport sur le service des beaux-arts rédigé par M. Tirard, au nom de la Commission du budget, pour l'exercice 1878.

Le total des crédits demandés par le gouvernement s'élève à 7,516,190 fr. La Commission du budget propose à la Chambre d'allouer 7,426,530 fr., ce qui constitue une différence en moins de 89,660 fr.

Cette réduction est répartie nominativement sur divers chapitres, mais en réalité elle porte pour une grande partie sur le chapitre des gratifications, qui, sans être inscrit au budget des beaux-arts, ne possède pas moins un crédit illimité fort important.

Dans son rapport sur l'exercice 1877, M. Tirard s'était étendu longuement sur cette question, et

avait blâmé en termes énergiques, au nom de la Commission, le système de distribution de gratifications en usage à la direction des beaux-arts, système qui constitue une grave irrégularité, par suite du détournement des crédits votés par le Parlement de leur destination budgétaire, et de la difficulté de vérification des comptes qui en résulte. La Commission du budget, sans avoir nullement l'intention de proscrire d'une façon absolue les encouragements et indemnités accordés sous forme de gratifications, estime, avec raison, qu'il ne peut être permis à une administration centrale, ayant un budget spécial, de puiser en faveur de son personnel, sauf pour des cas exceptionnels et très-justifiés, dans des crédits ouverts à d'autres chapitres, qui sont ainsi détournés de l'emploi pour lequel ils ont été demandés et votés.

Pour donner, cette année, une sanction à ses observations bien légitimes, la commission du budget propose à la Chambre de retrancher de chacun des chapitres étrangers au personnel une somme égale à l'emprunt qui leur a été fait en 1876 pour des gratifications.

Toutefois, par compensation et pour donner satisfaction à la demande justifiée du relèvement des traitements de quelques employés inférieurs, la commission présente dans son projet une augmentation de 5,000 francs.

Le chapitre : Souscriptions aux ouvrages d'art et celui des monuments historiques ont subi une réduction de crédits assez considérable.

Le crédit demandé par le gouvernement, pour le premier chapitre, est le même que celui qui a été voté en 1876, soit 136,000 francs.

Ce crédit est destiné à encourager et à subventionner des publications artistiques d'un haut intérêt, mais qui, par leur nature et leur prix forcément élevé, ne s'adressent qu'à un nombre restreint de lecteurs.

Conformément au vœu exprimé par les commissions antérieures, une commission spéciale est chargée de désigner les ouvrages auxquels ces souscriptions doivent être appliquées.

« Mais cette Commission, dit le rapporteur, ne paraît pas avoir encore fonctionné bien utilement, car nous nous sommes fait remettre un état des ouvrages achetés ou subventionnés en 1876 sur les fonds de 135,000 francs, et nous avons été stupéfaits d'y trouver un nombre assez considérable d'ouvrages d'un très-médiocre intérêt, et d'autres dont le succès est depuis longtemps assuré, et qui, par conséquent, n'ont nul besoin d'encouragements et de subventions. Les fonds de l'État mis chaque année à la disposition de la direction des beaux-arts sont destinés à encourager des œuvres d'un réel mérite et non pas à épuiser des fonds de librairies. »

La Commission réduit, en conséquence, le crédit de ce chapitre de 46,000 francs.

La réduction proposée sur le chapitre des monuments historiques, qui s'élève à 20,000 francs effectivement, est motivée par l'allocation d'une somme de 16,000 francs consacrée à la confection de l'inventaire général des richesses artistiques de la France et de diverses sommes réparties entre plusieurs chapitres.

Les augmentations sur le budget de 1877, demandées par le gouvernement et consenties par la Commission du budget, portent sur les chapitres suivants :

Personnel, 5,000 francs ; établissements des beaux-arts, 30,710 francs, ainsi répartis : École nationale des beaux-arts, 28,700 francs, dont 10,000 francs destinés au musée des études ; Académie de France à Rome, 2,000 francs.

Théâtres nationaux et Conservatoire de musique et de déclamation, secours aux artistes, 7,000 francs ;

Musées nationaux, 6,000 francs ;

Manufactures nationales (installation à l'Exposition de 1878), 25,000 francs.

Tout en accordant les crédits demandés par le gouvernement, la Commission du budget a fait des réserves et présenté des observations sévèrement rédigées à propos de plusieurs chapitres. Nous détachons du chapitre relatif au Salon, qui intéresse plus généralement le public, le passage suivant :

Nous ne saurions trop insister sur le vœu déjà formulé que toutes recommandations de la part de personnages influents fussent formellement interdites, de façon à laisser une entière liberté à la commission chargée des acquisitions. Dégagée ainsi de toutes préoccupations étrangères à l'art, elle n'achèterait que des œuvres vraiment remarquables, et nous ne verrions plus, comme il est arrivé trop souvent, de déplorables médiocrités accrochées aux lambris de nos musées et de nos édifices publics, tandis que les galeries particulières s'enrichissaient d'œuvres du plus grand mérite.

Les acquisitions faites à la suite des expositions ne doivent pas être considérées uniquement comme des encouragements, des récompenses ou des secours ; elles doivent avoir pour but principal d'enrichir le domaine de l'État des œuvres les plus remarquables, qui marquent chaque année les progrès, les transformations et les tendances de nos artistes.

Ce n'est malheureusement pas ainsi qu'il a toujours été procédé ; aussi avons-nous à déplorer, dans nos collections, de très-fâcheuses lacunes que nous ne pourrions combler aujourd'hui qu'à l'aide des plus grands sacrifices.

En terminant l'exposé des motifs de son rapport, M. Tirard appelle, au nom de la Commission du budget, l'attention de M. le ministre de l'instruction publique sur la nécessité de procéder sans retard à la réorganisation de l'administration des beaux-arts, qui paraît défectueuse. Cette réorganisation sera l'œuvre du nouveau ministre des beaux-arts, M. Bardoux, qui a donné des preuves multipliées de sa compétence parfaite en ces matières.

Marius Vachon.

OUVERTURE DE SALLES NOUVELLES

ET REMANIEMENTS AU MUSÉE DU LOUVRE

L'administration du Louvre, sous l'initiative de son honorable directeur, M. Reiset, vient d'effectuer dans notre grand musée d'assez importants travaux d'amélioration. Quelques-uns sont en cours d'exécution, d'autres viennent d'être terminés. Ils se rattachent à un ensemble de projets qui, peu à peu, au fur et à mesure des crédits, et assez vite même si la Chambre consent encore à augmenter un peu le budget dérisoire du Louvre, seront mis sur le chantier.



HENRIETTE D'ANGLETERRE

(D'après VAN DYCK.)

Tout d'abord l'entrée par le pavillon Denon, qui avait été supprimée après la guerre, vient d'être rétablie fort avantageusement. Elle s'ajoute à l'ancienne entrée par l'escalier de Henri II, qui est maintenue. La longue et élégante galerie à voûte surbaissée qui relie le rez-de-chaussée du pavillon Denon au grand escalier de M. Lefuel, qui sera achevé Dieu sait quand! a été garnie de quelques marbres antiques qui étaient relégués dans les magasins et surtout des magnifiques fontes du Primatice, dites de Fontainebleau, sur lesquelles M. Barbet de Jouy avait naguère attiré l'attention publique dans un travail spécial [1], qui, dispersées dans les jardins impériaux, étaient, depuis longtemps, à peu près perdues pour le public. On a fort bien agi en donnant un asile au Louvre à ces belles fontes commandées au Primatice par François I[er], ainsi qu'à quelques fontes de Keller.

Ensuite les trois salles du rez-de-chaussée qui

1. *Les Fontes du Primatice*, par M. Barbet de Jouy. Paris, Renouard, 1 vol. in-8°.

aboutissent en retour à l'extrémité des salles assyriennes, et dont on avait fait une sorte de magasin d'antiquités diverses, viennent d'être restaurées et remises à neuf. M. Ravaisson y a placé, en les aménageant avec beaucoup de goût, toutes les sculptures grecques des colonies de l'Asie-Mineure possédées par le Louvre, et qui occupaient naguère une partie des salles assyriennes. C'est là qu'on peut voir maintenant, dans un groupement majestueux, les admirables sculptures et monuments du Latmos trouvés à Héraclée et à Milet par MM. O. Rayet et Albert Thomas, sous le patronage de MM. Gustave et Edmond de Rothschild, qui les ont généreusement donnés au Louvre. Nos lecteurs connaissent l'importance pour l'histoire de l'art grec de ces monuments dignes de rendre jaloux le *British Museum* lui-même [1]. Dans ces mêmes salles ont été placés le vase de Pergame et les bas-reliefs de Magnésie, ainsi que le grand vase d'Amathonte. Ces salles, ainsi que l'entrée du pavillon Denon, viennent d'être ouvertes. En même temps, les antiquités phéniciennes ont été reportées dans les salles de l'Assyrie, remaniées en partie.

Dans le même ordre d'idées, M. Barbet de Jouy a aménagé une nouvelle salle en retour, à la suite du musée de la sculpture moderne, pour recevoir les



RETOUR DE JUDITH A BÉTHULIE
(Gravure de la Bible de SCHNORR.)

œuvres des artistes du XIXe siècle. Ce sera la salle de Rude, de Pradier, de Ruxtiel, de David d'Angers, de Simart, de Duret. Aux œuvres de ces artistes seront ajoutés le *Spartacus* de Foyatier, le *Thésée* de Ramey, le *Soldat de Marathon* de Cortot, et l'*Enfance de Bacchus*, chef-d'œuvre de Perraud, que l'on a fait entrer au Louvre, quoique les dix ans réglementaires fussent loin d'être écoulés. Cette salle sera très-prochainement ouverte.

Enfin M. Reiset fait remettre à neuf, en débouchant les fenêtres de la colonnade, en ouvrant au centre les murailles qui les séparent, les trois salles du premier étage qui font suite à l'ancien musée des Souverains, et qui contenaient autrefois les peintures du musée Campana. Ainsi éclairées et restaurées, ces salles, naguère si noires, seront des meilleures et des plus belles du Louvre. Dans deux d'entre elles sera installée notre magnifique collection de terres cuites antiques; dans la troisième... Mais, chut! M. Reiset ménage au public une surprise dont nous voulons lui laisser tout le plaisir. Il est malheureusement à craindre que ces salles, faute d'argent, ne soient pas prêtes pour l'Exposition.

Après cela, il faudra songer à la réfection du dallage de la salle de Michel-Ange et de la porte Stanga, qui est honteusement minable; puis à la confection de caves sous la salle des Cariatides, dont la ruine par le salpêtrage des murs est imminente; puis encore... c'est l'infini, et il faudrait un budget que le Louvre n'aura jamais. Contentons-nous de ce qui est absolument urgent, car on ne peut toucher que petit à petit et avec une extrême prudence à cette énorme machine qui s'appelle le Louvre, c'est-à-dire au plus magnifique, au plus vaste musée du monde.

(*La Chronique des arts.*) LOUIS GONSE.

1. Voir, sur ce sujet, les remarquables articles de notre collaborateur et ami M. Rayet, parus en 1876 dans la *Gazette des beaux-arts*.

LE PARVIS NOTRE-DAME

On procède en ce moment aux derniers travaux d'embellissement du Parvis Notre-Dame, si étroit et si étouffé jadis, plein d'air et de lumière aujourd'hui. Les abords de Notre-Dame, en effet, si heureusement dégagés maintenant, étaient obstrués autrefois d'innombrables constructions. Les chapelles de Saint-Jean-le-Rond, de Saint-Christophe, de Saint-Denis-du-Pas empêchaient d'admirer la cathédrale dans son magnifique isolement.

Le Parvis lui-même avait un aspect tout différent. Tandis que le sol, chargé d'habitations, s'était abaissé autour de lui, le Parvis avait conservé le même niveau, et l'on n'y arrivait que par des marches. Clos de murs de tous les côtés, il n'était accessible que par quelques portes ouvertes de distance en distance. Au XIIIe siècle, les *tameliers* ou boulangers tenaient là, le dimanche, un marché au pain destiné aux indigents, où l'on vendait au rabais le pain que l'on n'avait pu vendre pendant la semaine. Ce fut là qu'on dressa l'échafaud où Jacques Molay et les Templiers furent exposés pour avouer leur crime, avant d'être conduits à l'île aux Vaches, aujourd'hui place Dauphine, pour y être brûlés. On sait que sur l'échafaud ils rétractèrent solennellement leurs premiers aveux.

La liste serait longue, d'ailleurs, de tous ces malheureux qui, le cierge de 15 livres à la main, venaient faire amende honorable au Parvis Notre-Dame, et eurent là comme des frissons avant-coureurs du supplice. Tous les criminels fameux, Ravaillac, la Brinvilliers, Cartouche, des Rues, Damiens ont passé en tombereau sur cette place aujourd'hui si gaie et si plaisante au regard, entourée partout d'édifices, animée par un continuel mouvement de passants et de voitures.

Le Parvis Notre-Dame, encore une fois, jouait un grand rôle dans l'existence de nos ancêtres, qui ne séparaient guère les fêtes des supplices. C'était là que se tenait la foire aux Jambons, comme nous l'apprend un rimeur du XVIIe siècle :

Dans ce Parvis où l'on contemple
La face d'un superbe temple,
Jambons croissent de tous côtés
Ainsi que s'ils étaient plantés.

C'était encore au Parvis qu'une statue qui jouissait dans Paris d'une popularité sans égale voyait chaque jour s'arrêter devant elle d'innombrables badauds accourus pour admirer le *Grand Jeusneur.*

Ce *Grand Jeusneur* est une des énigmes les plus curieuses de l'histoire du temps. Le peuple appelait ainsi une statue qui se dressait à l'entrée du Parvis, à quelques pas de la fontaine. Cette statue de pierre représentait un homme tenant d'une main un livre et de l'autre main s'appuyant sur un bâton autour duquel s'entrelaçaient des serpents. Elle était là depuis des siècles, et nul n'en savait au juste la signification précise. Pour les uns c'était Erchinoald, maire du palais ; pour les autres, Guillaume d'Auvergne, évêque de Paris et chef des Herméthiques ; pour beaucoup, quelque vieil Esculape resté en cet endroit depuis la domination romaine et contemporain peut-être de l'autel que les *nautes* parisiens avaient élevé à Tibère Auguste.

La foule, qui cherche en toute chose le côté pittoresque et saisissant, avait été frappée surtout du spectacle de ce bonhomme de pierre exposé pendant tant d'années aux intempéries de l'air, recevant la pluie, la neige, le soleil : elle l'avait appelé le *Grand Jeusneur.* Une mazarinade, datée justement de la semaine de la foire aux Jambons, nous explique l'origine de cette dénomination :

Oyez le voir d'un sermonneur
Vulgairement nommé Jeusneur,
Pour s'être vu, selon l'histoire,
Mil ans sans manger et sans boire.

La *Grand Jeusneur* était devenu ainsi un personnage réel pour les Parisiens, un être parlant, agissant. Il était en un mot ce qu'était le Pasquin de Rome, et c'est en ces termes qu'en parla Botegrius dans son poëme intitulé *Lutetia :*

Qualis Romulus qui saxeus urbe colossus
Risus et irrisus, patiturque et scammata reddit
Mordacesque refert satyras cum vindici saxo.

A tous les moments de trouble, à toutes les émeutes, à tous les événements un peu exceptionnels, le *Grand Jeusneur* prenait le parole. C'était lui qui protestait dans ces feuilles volantes que l'on distribuait clandestinement ; c'était lui qui, conversant avec le Clocheteur de la Samaritaine ou avec le Jacquemart de Saint-Paul, était le signataire irresponsable des libelles qui passionnaient l'opinion.

Le *Grand Jeusneur* avait enfin un autre nom ; il s'appelait *Monsieur Legris.* Et cette seconde appellation correspond également à une tradition de l'ancien Paris, à ce goût pour les mauvaises plaisanteries, les mystifications, les charges, goût qui tombe un peu en désuétude. Dans certains ateliers, on envoie encore les apprentis emprunter à un voisin *la pierre à aiguiser la langue,* ou acheter chez l'épicier pour *deux sous d'huile de coude.* Jadis on ne manquait jamais d'envoyer les novices chez *M. Legris, le vendeur de gris.* Le débutant, arrivé sur le Parvis, demandait aux passants l'adresse de ce marchand célèbre, et cette farce séculaire faisait toujours rire. Une autre mazarinade constate encore cette coutume :

Eh quoi! madame la statue,
Avez-vous repris la parole
Pour nous venir conter la coïle,
Depuis que vous vendez du gris
A tous les simples de Paris?

PIERRES FINES ARTIFICIELLES

La nouvelle s'était répandue récemment que l'on était parvenu à faire des diamants. Il convient de ramener ces bruits à leur véritable valeur.

Grâce à M. Frémy, l'éminent professeur de chimie de l'École polytechnique, et à M. Feil, le savant verrier, on sait depuis quelques jours fabriquer du corindon, du saphir, du rubis. Il n'y a jamais de fumée sans feu. On a confondu le rubis avec le diamant. De là sans doute la fausse nouvelle.

Ebelmen, Henri Sainte-Claire Deville, Debray, Gaudin, etc., avaient déjà produit des saphirs, des émeraudes, des rubis. Ces pierres précieuses étaient presque microscopiques ; on les regardait, mais on n'y touchait guère. Non-seulement on peut voir à l'aise les pierres fines de MM. Fremy et Feil, mais encore on peut les admirer à la main, les peser, etc. Ce sont des rubis et des saphirs d'un volume admissible, dont pourra tirer parti l'horlogerie et sans doute aussi la joaillerie.

Il existe encore des personnes qui s'imaginent que les pierres fines sont faites d'une pâte à part; il est peut-être utile de les désabuser à cet égard. La substance qui forme les pierres fines est absolument commune. La pierre fine n'est que de la pierre comme celle qui pave nos routes ou se ramasse sur les montagnes; le travail seul qui les a formées est différent. C'est de la substance commune travaillée en conséquence par les forces naturelles : c'est de la matière cristallisée.

Le diamant n'est qu'un peu de charbon, mais c'est du charbon cristallisé. La perle n'est qu'un peu de chaux, mais de la chaux sous une forme moléculaire spéciale. Le rubis, la topaze, le saphir, le corindon ne sont formés, comme l'argile la plus grossière, que de rouille d'aluminium, que d'alumine : mais cette alumine est cristallisée.

L'améthyste, le cristal de roche, l'aventurine, la calcédoine, la cornaline, l'agate, le jaspe ne sont que l'oxyde d'un métal appelé silicium, et qui porte lui-même le nom de silice : mais c'est encore de la silice cristallisée.

Toute la différence réside dans l'arrangement des molécules constitutives. Les pierres précieuses ne sont, en somme, que des cailloux cristallisés.

Le problème de la fabrication des pierres fines revient à la découverte d'un moyen convenable pour faire cristalliser la matière commune en petites masses suffisamment volumineuses. Trouver le moyen de faire cristalliser le charbon sera trouver le secret de faire du diamant. Mais jusqu'ici le charbon se refuse absolument à cristalliser à notre gré ; il est réfractaire à notre volonté.

La cristallisation s'obtient, comme on sait, par voie humide ou par voie sèche. Si l'on fait dissoudre du sel dans de l'eau et qu'on chauffe doucement, on voit le liquide s'évaporer et le sel se montrer sous l'aspect de cristaux : c'est la voie humide. Si l'on fait fondre (fondre et dissoudre font deux) du soufre, du bismuth dans des creusets portés à une température convenable, le soufre ou le métal entrent en fusion, puis, en se refroidissant, ils affectent la forme cristalline : c'est la voie sèche.

La neige n'est que de l'eau cristallisée par voie sèche. L'eau solide fondue par la chaleur donne l'eau liquide; mais, réciproquement, le refroidissement opère ici comme pour le soufre ou le bismuth : la matière refroidie prend l'état solide, en nous donnant ces belles aiguilles de glace aux mille formes complexes, que tout le monde connaît. C'est par la voie sèche que l'on a produit jusqu'ici les pierres précieuses. Il est clair que la nature a dû agir ainsi : c'est au milieu des masses en fusion que la matière commune a dû cristalliser et former ces jolies cristallisations utilisées par les joailliers.

MM. Frémy et Feil ont suivi, à cet égard, la marche déjà indiquée par leurs devanciers. Seulement, au lieu d'opérer dans le laboratoire et par petites quantités, ils ont eu recours aux grands fours de l'industrie et ils ont procédé par grandes masses; ils ont, par suite, multiplié les résultats et obtenu des cristaux plus volumineux.

On a chauffé à la fois jusqu'à 30 kilogrammes de matière, et non plus pendant des heures, mais pendant des jours; la chauffe a duré quelquefois vingt jours consécutifs sans aucun temps d'arrêt.

C'est un point acquis désormais que l'on peut déjà fabriquer sur une grande échelle des pierres fines qui, sans doute, trouveront à être utilisées par le commerce. La science marche d'un progrès lent, mais enfin elle marche. Ces résultats doivent donner confiance en l'avenir, et à ceux qui interrogent sans cesse les chimistes sur la possibilité de reproduire tous les corps de la nature on peut répondre, avec toutes les chances pour soi, que chaque corps naturel aura son heure.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

La décoration de nos promenades publiques.

On s'occupe beaucoup, en ce moment, du projet conçu par la direction des beaux-arts de la ville de Paris pour la décoration des promenades et des parcs, depuis l'avenue des Champs-Élysées jusqu'aux plus petits squares. On voudrait imiter les effets obtenus dans certaines parties du parc Monceaux, en disposant a travers la verdure une suite de bustes ou de statues des hommes qui ont illustré plus spécialement la capitale, prévôts des marchands, magistrats, soldats, écrivains, etc. Dans les grandes promenades, comme le bois de Boulogne, les buttes Chaumont, Montsouris, des groupes reproduiraient les événements historiques qui se sont passés à Paris depuis les premiers âges jusqu'à nos jours.

Voilà de ces idées qu'on aimerait ne pas voir s'évanouir en fumée. Il en est de même de ce vœu qu'émettait dernièrement M. Marais, au conseil municipal, pour qu'une fontaine monumentale, surmontée du buste de sir Richard Wallace, fût élevée sur une de nos places publiques. C'est ainsi qu'on donne à une ville son véritable caractère, en y mettant partout l'expression du goût, de l'esprit, de la personnalité du peuple qui l'habite. Autrefois, quand il n'y avait pas d'eau à Paris, on voyait partout des fontaines monumentales; quelques-unes étaient faites par des sculpteurs illustres, comme Jean Goujon. Maintenant que l'Ourcq nous envoie ses trésors, on jette sournoisement l'eau à travers les jambes des passants par de méchants tuyaux hypocrites qui se cachent sous la terre. La nécessité des musées fait croire que toutes les œuvres d'art sont obligatoirement faites pour les musées. Vous verrez qu'un beau jour on mettra Notre-Dame et la Sainte-Chapelle dans quelque grande vitrine. C'est pour le monde, c'est pour la rue que sont faits les arts. Les Grecs n'avaient pas de musées; leurs villes elles-mêmes, tout entières remplies de statues, leur en tenaient lieu avec beaucoup plus de raison.

Lorsque la commission chargée d'étudier ce projet de décoration de nos promenades aura terminé ses travaux, nous reviendrons sur cette question intéressante et importante.

Les peintures de l'ancien hôtel Dangeau.

On sait que la place Royale, créée sur l'emplacement de l'ancien palais des Tournelles, — si tristement célèbre dans notre histoire par le tournoi où Henri II trouva la mort en joutant contre le duc de Montgommery, — est entourée d'une ceinture d'élégants hôtels, construits sur un plan uniforme et dans le style auquel on a donné le nom de Louis XIII.

Parmi ces hôtels au toit pyramidal, soudés les uns aux autres comme autant de pavillons, figure celui qui a été possédé par le célèbre historiographe de Louis XIV et qui en porte encore le nom. Affecté pendant longtemps aux services administratifs de la mairie de l'ancien VIIIe arrondissement, il a dû être abandonné en 1860, lors du remaniement des circonscriptions municipales nécessité par l'annexion, parce que sa situation topogra-

phique ne concordait plus avec les divisions nouvelles.

Inoccupé pendant plusieurs années, il a reçu l'année dernière, une destination qui en a changé le caractère. Dans les cours et les jardins, la Ville a bâti une synagogue, de compte à demi avec le Consistoire central israélite, et l'hôtel, contigu au nouveau temple, est devenu la résidence du grand-rabbin.

Cette affectation toute spéciale a déterminé l'administration municipale à enlever les peintures décoratives qui décoraient les grands salons de l'hôtel, et qui comptent parmi les meilleures de Lebrun. Les sujets mythologiques dont elles se composent eussent été trop peu sévères pour une salle consistoriale.

Déposées avec le plus grand soin et conservées à l'hôtel Carnavalet, ces peintures, adhérentes aux panneaux qu'elles recouvrent, sont replacées en ce moment par les soins de M. l'architecte Roguet. Elles orneront désormais les salons de l'ancienne maison syndicale des drapiers, reconstruite dans les jardins de l'hôtel. Les deux époques étant à peu près identiques, on a pu, sans anachronisme, compléter les deux intéressants débris l'un par l'autre, et les sauver ainsi de la destruction.

Pavillon de Marsan.

Les travaux du nouveau pavillon de Marsan sont en ce moment poussés avec beaucoup d'activité.

Dans l'intérieur de l'ancienne cour des Tuileries, les constructions sont déjà à hauteur d'entablement du toit dans toute leur longueur.

Cette façade sera absolument semblable à celle de la partie des Tuileries qui lui fait face, et qui s'étend du pavillon de Flore jusqu'aux bâtiments carrés où se trouve l'ancienne salle des États.

Les frontons qui doivent servir de pendants à ceux du pavillon de Flore sont tout préparés ; il ne reste qu'à les dégrossir et à y tailler des sujets dont les dessins sont arrêtés depuis longtemps.

Sur le pavillon extrême, touchant immédiatement à la rue des Tuileries, on s'occupe de sculpter les guirlandes qui doivent descendre des deux côtés des fenêtres. Les sujets des trois grands frontons principaux sont également en voie d'achèvement ; et avant peu l'on verra disparaître les grandes chambres en planches qui ont servi à abriter les praticiens et les artistes sculpteurs.

Il en est de même du groupe qui doit correspondre, sur la rue de Rivoli, au groupe de la Flore de Carpeaux sur le quai ; il est à présent presque terminé, mais on attendra, pour enlever son enveloppe de planches, que les échafaudages supérieurs aient pu être retirés, de façon à prévenir toute dégradation accidentelle. Enfin, l'on va commencer à placer la charpente de la toiture ; les grandes poutres en fer sont déjà apportées dans les chantiers et prêtes à poser.



LES JOURNAUX PERSONNIFIÉS. (*Le Monde.*)

Concours Achille Leclerc.

L'Académie des beaux-arts vient de publier le programme du concours Achille Leclerc. Le sujet est : *Une salle pour les séances du Sénat.*

Cette salle devra contenir les places des sénateurs, la tribune des orateurs, l'estrade sur laquelle siége le bureau, et des tribunes pour les divers corps de l'État, la presse et le public. Dans sa plus grande dimension, la salle ne devra point excéder 28 mètres, les tribunes non comprises.

Les esquisses pour le concours ont dû être remises par les candidats le mercredi 26 courant, au secrétariat de l'Institut. Le jugement de ces esquisses a eu lieu le 29 décembre.

Quant à l'époque du jugement définitif, elle sera ultérieurement fixée.

Caractères d'imprimerie en verre.

Des expériences viennent d'être faites sur un nouveau système de verre trempé qui paraît appelé à révolutionner l'industrie.

Ce système fera, en outre, entrer l'imprimerie dans une phase nouvelle qui ne peut que lui donner un grand essor au point de vue de la production des livres à bon marché.

Les inventeurs ont imaginé de remplacer le métal qui sert à la fonte des caractères par le verre trempé qui serait beaucoup moins coûteux et d'une durée beaucoup plus grande, le verre trempé présentant une résistance beaucoup plus considérable, et n'étant pas sujet à l'écrasement qui met hors d'usage très-rapidement le caractère en métal ordinaire.

Les caractères en verre trempé sont plus purs que les caractères ordinaires ; les pleins et les déliés sont aussi plus délicats, et tous les détails du cran et de l'aplomb sont obtenus d'une façon parfaite, sans difficulté aucune.

De plus, avantage immense, rien n'est changé dans la machine à fondre, et les mêmes matrices servent à fondre indifféremment le métal et le verre.

Enveloppes de sûreté.

Un papetier de New-York vient, paraît-il, d'inventer des « enveloppes de sûreté » ; le progrès qu'elles réalisent consiste en ceci, qu'une lettre ne peut être décachetée secrètement sans que l'enveloppe elle-même trahisse la manipulation que l'indiscret lui a fait subir.

La partie de l'enveloppe qui se referme pour contenir la lettre est empreinte d'une composition chimique qui, à la moindre tentative d'ouverture, soit par l'humidité, soit par tout autre moyen de nature à ne pas déchirer ou abîmer le papier, fait apparaître en caractères ineffaçables ces mots dénonciateurs : *Attempt to open.* (On a essayé de m'ouvrir.)

AIMÉ MILLET

Une vente de tableaux à sensation est venue faire trêve un peu aux préoccupations de la politique et prouver qu'elles n'absorbaient pas tous les esprits et n'effrayaient point toutes les bourses. Il s'agissait de la vente de la collection de M. Alfred Sensier, l'amateur éclairé, le biographe de Rousseau, l'ami de la plupart des grands peintres de l'école contemporaine. La première vacation, qui comprenait les tableaux, a produit cent trente quatre mille neuf cent deux francs. La seconde, composée des dessins et aquarelles, s'est élevée également à un chiffre des plus éloquents.

C'est Millet qui dans les deux journées a obtenu les plus hautes enchères. Son *Départ pour les champs* s'est vendu neuf mille francs, ses *Vignerons* huit



FEMMES REVENANT DE FAIRE DU BOIS
(Dessin de MILLET.)

mille. Plusieurs autres toiles ont varié entre cinq et sept mille francs et ses dessins n'ont pas été moins vivement disputés. La postérité répare, on le voit, envers le grand artiste l'injustice témoignée bien longtemps par les contemporains. François Millet a été à la fois un grand peintre et une grande individualité dans son art. Nul maître n'a eu comme lui à notre époque le sentiment vrai de l'humanité et n'a su la rendre aussi vivante et aussi pensante. Peintre de la réalité, de cette réalité sincère, bien autrement puissante et pénétrante que toutes les idéalisations du cerveau, ses toiles parlent non-seulement aux yeux, mais au cerveau. Elles ont toute la force de la vie vraie et toute sa philosophie. On les regarde et on réfléchit. Ses personnages sont plus que des portraits, ce sont des caractères.

Fils de paysan, — il était né en 1814, à Gréville, dans la Manche, — vivant à la campagne, il s'était attaché à fixer sur la toile ces êtres des champs au milieu desquels s'écoulait son existence. Il nous les a montrés tels qu'ils sont, pas bien loin encore du portrait fameux qu'en a tracé La Bruyère : « Répandus par la campagne, noirs, livides et tout brûlés du soleil, attachés à la terre qu'ils fouillent et qu'ils remuent avec une opiniâtreté invincible, ils ont — certains animaux farouches, mâles et femelles — comme une voix articulée, et quand ils se lèvent sur leurs pieds ils montrent une face humaine, et en

effet ils sont des hommes. Ils se retirent la nuit dans des tanières où ils vivent de pain noir, d'eau et de racines ; ils épargnent aux autres hommes la peine de semer, de labourer et de recueillir pour vivre, et méritent ainsi de ne pas manquer de ce pain qu'ils ont semé. »

Voilà le paysan de Millet, et qui n'a rien à voir avec le paysan d'opéra comique, le fidèle berger de la tradition. Le public, — de combien de sots se compose un public? disait Chamfort, — habitué aux villageois enrubannés et aux gardeuses de dindons à la veloutine, ne comprit rien d'abord aux rudes natures que lui présentait le peintre. Il se récria contre des paysannes à la taille carrée, aux pieds larges et à l'épaisse encolure, des paysannes qui ne s'étaient point fait les ongles, qui ne portaient pas de corsets et n'étaient point frisées à la dernière mode ; était-ce possible et se moquait-on de montrer cela en peinture?... C'était l'abomination de la désolation !

Aussi, que de luttes pour l'artiste ! que de jours de pire détresse !... Ces misères, dans leur excès même, trouvaient parfois leur côté comique. Un jour, Millet porte à un brocanteur de la rue Mazarine une étude travaillée avec amour, et qu'il croyait pouvoir conserver à jamais dans son atelier.

— Combien me donnez-vous de ceci? dit-il au marchand.

— Trente francs, pas un centime de plus.

— Allons donc ! fait le peintre ; le cadre seul en vaut quarante.

— C'est vrai ; mais est-ce que nous ne savons pas que les marchands font crédit ?

Cependant, à force de talent et aussi grâce à la presse, — et, notons-le à ce propos, ce n'est pas sans raison que les écrivains se croient supérieurs aux autres artistes, car, sans leur plume, les autres célébrités resteraient inconnues, — Millet parvint à triompher de la prévention publique et à conquérir la place à laquelle il avait droit. Décoré de la Légion d'honneur en 1868, récompensé de la première médaille en 1867, il est mort en pleine illustration et laissant aux neuf enfants qui lui restaient, sur quatorze qu'il avait eus, une petite fortune.

Les expositions, les ventes de tableaux ont mis sous tous les yeux les toiles de Millet ; mais il est une part de son œuvre moins connue, même des amis de son talent, et qui cependant est de tous points digne de lui. C'est la décoration qu'il fit de la salle à manger d'un hôtel, boulevard Haussmann.

Millet a peint pour cette salle un plafond et trois panneaux.

Le plafond, d'un dessin large, qui rappelle les compositions décoratives des grands maîtres de l'école italienne, d'une fougue et d'un entrain superbes, représente les trois compagnons Silène, Comus et Bacchus chassant à l'aurore les ombres de la nuit et les tristes hôtes qui les hantent : les chauves-souris, les hiboux, les génies des ténèbres. Il y a là une entente de la lumière, un art de la perspective, une poésie dans la fuite des nuages emportant avec eux le regard et la pensée, qui font de cette composition une des œuvres les plus intéressantes du peintre.

Les panneaux ne figurent que l'Hiver, le Printemps et l'Été. L'automne, saison pourtant si favorable à la gastronomie par le gibier, l'abondance du poisson et la variété des fruits, eût été dignement à sa place dans le décor d'une salle à manger.

Le printemps a été symbolisé par Millet sous l'aspect de la becquée aux oisillons dans leurs nids, donnée par un pâtre et sa Chloé, tandis qu'une chèvre allaite à la frondaison nouvelle son chevreau.

L'été, c'est l'épi mûri et la moissonneuse qui s'apprête à le faucher, tandis que l'hiver offre la paraphrase au pinceau de *l'Amour mouillé* d'Anacréon, une merveille de composition, de puissance, de coloris et de grâce poétique.

Le rôle de Millet comme décorateur était peu connu, et voilà pourquoi j'ai tenu à indiquer les peintures exécutées pour l'hôtel Thomas (de Colmar).

LES LÉGENDES DE L'ART [1]

Un amateur distingué, M. Charles des Granges, qui sait, à l'occasion, exprimer par la plume en très-bonne langue toutes ses sympathies et son respect pour les grandes traditions et les grands artistes, vient de publier un livre charmant, qui sera suivi de plusieurs autres, sur les légendes de l'art. Ce volume est consacré aux gentilshommes verriers, et en particulier à Guillaume Meillein. L'aîné des van Eyck, qui épousa l'une des filles de Guillaume, se trouve agréablement mêlé à cette histoire de la résurrection, au XIVe siècle, de la peinture sur verre ; de telle sorte que le lecteur assiste en même temps à la naissance de la peinture à l'huile, découverte attribuée à van Eyck et qui produisit dans l'art la révolution la plus féconde. M. Charles des Granges nous a permis de détacher un des chapitres de son livre ; nous sommes assuré que cette publication donnera à nos lecteurs le vif désir de connaître le reste.

LES PEINTRES VERRIERS

Nous allons maintenant revenir à Guillaume Meillein et à ses filles, que nous avons laissés se disposant, avec le P. Antoine, à continuer les essais des secrets merveilleux dont ils avaient la disposition.

Ils appliquèrent successivement, pendant plusieurs jours, avec un intérêt si attachant que le temps s'écoulait pour eux rapide et insaisissable, les recettes léguées aux fils de Jean Meillein par l'ancien propriétaire du Temple du Soleil. — C'était une collection de poudres contenues dans de petits flacons étiquetés et accompagnés chacun d'un étui de plomb, dans lequel était un parchemin roulé, indiquant la composition de chaque substance ; ils expérimentaient ainsi sur les verres blancs et « doublés » les plus admirables couleurs. Ces secrets, reconquis de nos jours par les progrès

1. *Guillaume Meillein ou les gentilshommes verriers*, par Charles des Granges ; gravures par Maillart. 1 volume. Chez Plon, 10, rue Garancière.

incessants de la chimie, qui a changé d'ailleurs toutes les bases de l'application de ces substances, sembleraient, pour la plupart, bien vulgaires à nos savants; mais en se reportant à cette époque ils paraissaient d'autant plus merveilleux que le peuple mettait les opérations chimiques au nombre des pratiques de la magie.

C'était un vrai triomphe que de telles découvertes. Et puis, il faut bien en convenir, il est quelques-uns des émaux qui formaient le trésor du gentilhomme verrier, et dont on retrouve les traces indélébiles et brillantes sur les admirables vitraux conservés du XIVe siècle, il faut bien en convenir, dis-je, malgré le dédain des savants, les protestations des praticiens aveuglés sur les résultats de leurs propres travaux, ces émaux, jusqu'à ce jour, n'ont jamais été absolument retrouvés. — Que ce soit la manière de les employer qui diffère, que les verres ne soient pas les mêmes, que leur fusibilité soit moindre, que leur usage paraisse infiniment incommode, je ne le nie pas ; mais les peintres verriers d'aujourd'hui n'obtiennent certainement pas des bleus, des verts, surtout des carmins et des violets d'application aussi transparents, aussi purs, aussi limpides ni aussi solides que ceux qui se voient encore sur les ravissants vitraux que possède la bibliothèque de Troyes, et qui, bien que de beaucoup postérieurs sans doute à notre histoire, puisqu'ils datent du commencement du XVIe siècle, n'en ont pas moins été appliqués suivant les procédés des anciens et sans que la chimie fût, en somme, plus avancée, sur ce point surtout, que du temps de Guillaume Meillein.

Après quelques jours d'études, l'atelier fut complétement organisé, et rien n'était vraiment plus digne d'admiration que l'existence des habitants de ce vieux monument, il y avait si peu de temps encore séjour des orfraies et des bêtes fauves, aujourd'hui transformé et rendu à sa destination première, dans des conditions de progrès qui tenaient du prodige.

Maître Guillaume et le moine, qui, malgré lui, prolongeait son séjour au sein de cette intéressante famille, dessinaient, l'un les figures, l'autre les ornements destinés à être reproduits sur les verrières que les jeunes filles, levées dès le matin, s'occupaient, pendant la journée, à peindre sur de grands chevalets préparés vis-à-vis des fenêtres de l'appartement réservé que nous avons décrit. — Il n'entre pas dans notre plan de détailler la manière dont elles procédaient, et qui ne différait pas sensiblement de celle appliquée par les peintres modernes ; il nous suffira de dire qu'elles possédaient au plus haut degré la pratique de leur art, et c'était, en vérité, un tableau plein de grâce que de voir ces charmantes physionomies attentivement fixées sur leur transparent travail, et semblant faire jaillir de leur cœur même l'inspiration qui les guidait. Elles regardaient souvent leur père occupé sans cesse, autour d'elles, à broyer leurs couleurs, à préparer eurs verres, à rassembler soigneusement sur des plateaux de fer chaque pièce terminée, et dont les yeux paraissaient briller d'une tendresse inexprimable en les voyant si belles et si studieuses.

Les jeunes artistes possédaient évidemment un talent déjà éprouvé, car leurs mains agiles et légères traçaient avec une souplesse et une précision indescriptibles les fleurs, les ornements, les figures, qui sortaient comme par enchantement de leurs pinceaux gracieux ; — soit qu'elles voulussent étendre ou enlever sur le verre les couleurs qu'elles employaient, leur touche était aussi franche, aussi hardie. En examinant de près le travail des deux sœurs, on eût pu trouver que la manière de l'aînée était plus délicate, plus suave, plus vaporeuse que celle de la plus jeune, qui semblait avoir dans son coup de pinceau la résolution qu'elle portait dans le regard ; mais toutes deux étaient marquées au front du signe sacré de l'inspiration divine.

Quand le soir venait, et qu'un assez grand nombre de pièces étaient peintes et prêtes pour la cuisson, maître Guillaume et le moine les rassemblaient avec soin, les réunissaient suivant leur nature et les plaçaient sur une couche de plâtre broyé ; puis il les introduisaient dans le four, qu'ils avaient eu soin de tenir chaud depuis la veille. Ils restaient à tour de rôle, la nuit tout entière, veillant sur cette fournée précieuse, et ce n'était que longtemps après le lever du soleil, et quand le feu était complétement éteint, que toute la famille, dans un profond recueillement et tout aussi émue, chaque fois, que s'il se fût agi de la découverte la plus extraordinaire, assistait à l'examen des couleurs ainsi vitrifiées. Souvent, hélas ! de cruelles déceptions étaient réservées aux belles travailleuses. Un ton avait disparu, une draperie saisie par le feu était comme obscurcie, comme roussie par la fumée, une pièce était fendue ; mais aussi que de ravissements, que de réussites, et quelles joies en présence des effets obtenus par les nouveaux émaux découverts dans le coffret !

Un matin, au moment d'une de ces opérations de « défournement », quelques jours après le départ d'Avignon du peintre Hubert van Eyck, ils étaient tous rassemblés près de la grande table qui servait à la vérification des pièces sortant du four, quand tout à coup Marguerite et Berthe, à la fois, firent entendre une exclamation de surprise qui amena aussitôt près d'elles le religieux et maître Guillaume. Les deux jeunes filles avaient saisi deux pièces de verre et les considéraient avec une persistance telle que leur père lui-même ne pouvait les arracher de leurs mains. Enfin le P. Antoine s'en empara, les considéra à son tour et, tombant tout à coup à genoux, il leva les mains et les yeux vers le ciel, en murmurant une prière d'action de grâces.

— Mon fils ! s'écria-t-il en se relevant et en conduisant Guillaume Meillen vis-à-vis du jour, mon fils, rien ne manquera bientôt plus à nos conquêtes ; Dieu met en nos mains les plus beaux secrets de la science et de l'art.

Alors il lui montra sur les deux pièces de verre

deux taches jaunes, l'une pâle, l'autre d'un ton chaud et doré.

— Eh bien ? dit le maître.

— Eh bien ! mon fils, voyez cette agrafe d'argent qui attache ma manche de ce côté : j'en avais une semblable hier, au moment où nous avons préparé nos verres pour la cuisson ; c'est cette agrafe qui, tombée dans le plâtre, s'est fondue à la chaleur du four ; et voyez ces taches : elles en ont la forme, et c'est l'argent lui-même qui a coloré notre verre. Ce jaune admirable manquait à notre palette, vous le savez ; mais aujourd'hui les plus magnifiques dorures, les couronnes, les sceptres d'or, tout est à nous, mon fils, mon cher fils [1] !



HUBERT VAN EYCK

(Dessin de M. MAILLART.)

Et, dans son transport artistique, le bon père embrassa Guillaume Meillein, que ses filles accablaient aussi de leurs caresses joyeuses.

LES PORTRAITS DE LA FORNARINA

PAR RAPHAEL.

II

Le portrait de la galerie Barberini, exécuté de 1512 à 1514, représente une jeune femme dont la figure, presque nue, est coupée par le cadre à la hauteur des genoux. Elle est assise et tournée à gauche. La tête, vue de face, est d'une bonne construction ; elle serait plus élégante, si l'ovale en était plus allongé. Les cheveux, d'un brun noir avec des reflets roux, sont arrangés en bandeaux plats, qui se relèvent derrière les oreilles, de manière à les découvrir complétement. Un riche turban, tissé d'or avec des rayures vertes, est fixé à la chevelure par une agrafe de pierres précieuses. Une pareille coiffure donnerait à ce portrait quelque chose d'oriental, si l'empreinte romaine n'y était partout profondément marquée. Le front, d'une hauteur moyenne, est large et bien proportionné. Sous des sourcils noirs très-nettement arqués, de grands et beaux yeux, noirs aussi, bien ouverts et très-lumineux, au regard limpide et franc, éclairent ce visage avec une vivacité singulière. Le nez, dont les narines semblent être dilatées par l'enivrement de la vie qu'elles respirent avec plénitude, est la partie faible du visage au point de vue de la beauté ; le méplat

1. La découverte du jaune d'argent est attribuée par tous les auteurs à un moine dominicain. Plusieurs, entre autres Levieil, en font honneur à Jacques Lallemand.

en est large à la base comme dans les « antiques », mais l'extrémité manque de finesse et de distinction. La bouche, aux plis voluptueux, est un peu grande et en parfait accord d'expression avec les yeux. Le menton n'a rien de trop proéminent. L'oreille est parfaitement dessinée. La carnation de la face, riche et chaude, dénote un sang ardent et fort. Ce visage n'a rien de délicat ni de raffiné, mais il vous saisit par une exubérance de vie et de force ; on y sent l'épanouissement, en plein air et en pleine lumière, d'une puissante nature, où la sève monte en abondance et coule comme à pleins bords. L'ampleur et la souplesse du corps annoncent une de ces santés à toute épreuve qui donnent à la femme un inépuisable fonds de bonne humeur, la rendent aimable, joyeuse, animée au plaisir, exempte de toute prétention et de toute aspiration. Or, voilà la femme, entre toutes les femmes, qui exerça sur Raphaël d'irrésistibles séductions, sur Raphaël dont l'esprit, sans cesse en quête de mieux, aspirait à monter et à monter toujours... Le col est flexible, élégant et d'une courbe harmonieuse. Les épaules, d'une forme et d'un modelé charmants, ont la solidité du marbre en même temps que la coloration d'une belle peinture. La main droite retient, contre la poitrine, un voile transparent, tandis qu'une draperie rouge, jetée sur le bas de la figure, communique aux chairs quelque chose de sa riche tonalité. Pour seul accessoire, enfin, un fond sombre, sur lequel s'épanouissent des gerbes de lauriers et de myrtes, d'un vert presque noir.



L'ATELIER DE GUILLAUME MEILLEIN

(Dessin de M. MAILLART.)

Ce portrait produit une impression étrange, trouble l'idée qu'on se voudrait faire du modèle, détourne même la pensée de cette distinction qu'on a coutume de rencontrer dans les moindres œuvres de Raphaël. On est intéressé sans être captivé, attiré sans être charmé. Il y a là comme une énigme. La main de Raphaël est dans toutes les parties de cette peinture, et la pensée du maître semble n'y être point. On dirait que, par une exception unique peut-être, Raphaël s'en est tenu ici à la lettre de la nature, et qu'il n'en a pas cherché l'esprit ; qu'il n'a pas dominé son modèle ; que c'est, au contraire, son modèle qui l'a subjugué, et qu'il a été comme anéanti dans quelques-unes de ses qualités les plus exquises. On cherche l'âme, et l'on ne trouve que les sens. Dans ses atours d'odalisque, la fille du Trastévère est comme dépaysée ; elle prend même une certaine gaucherie. En se rappelant les portraits du maître, on est frappé surtout du contraste qui existe entre les figures de Raphaël et de sa maîtresse. Jamais, pour s'attirer, les contraires ne se sont montrés avec plus d'évidence, et c'est sans doute par la force des oppositions que l'accord a été indissoluble entre ces deux natures. Doué d'une complexion délicate, Raphaël est invinciblement attiré par une femme qui a par excellence le don de la santé. Appelé par une vocation divine à peindre au vif les sentiments les plus élevés de l'âme humaine, il s'attache à une créature qui semble faite surtout pour la sensation. Passionné pour toutes les élégances, il s'éprend d'une jeune fille élevée en dehors du monde et de ses raffinements. Dans un moment de quintessence classique et de renouvellement littéraire, alors que la chevalerie du moyen âge jetait ses derniers feux et que la galanterie moderne montrait ses premières flammes, l'homme le plus choyé et le plus adulé de son temps, l'artiste qui occupait à la cour pontificale une place de gentilhomme de la chambre, et qui vivait, selon le dire de Vasari, « non en peintre, mais en prince, » dédaigne les aristocratiques conquêtes et se laisse enchaîner par une beauté plébéienne. Il rencontre une femme étrangère pour ainsi dire à la civilisation de son temps, et il s'y attache comme à un modèle de prédilection. Dans ce monde de la Renaissance, où, depuis Dante jusqu'à Tasse, l'amour avait été spiritualisé à outrance par le génie chrétien, le plus grand des peintres, en présence de sa maîtresse, oublie presque son art. Il regarde cette femme, et la réalité seule lui suffit ; il la peint, sans s'occuper d'autre chose que d'être vrai.

III

Le portrait de la galerie Pitti, de 1517 à 1519, offre un frappant contraste avec celui de la galerie Barberini. La figure, coupée à mi-corps, est vue de trois quarts à gauche. On y reconnaît les mêmes caractères principaux que dans le portrait peint vers 1514, mais avec une recherche d'arrangement, une accentuation spéciale de ce qu'il y a de noble dans les traits, un effacement prémédité, ou plutôt une atténuation des parties défectueuses, dont il n'y avait pas trace dans la précédente peinture. Sur le visage, que le peintre tout à l'heure inondait de clarté, comme pour montrer dans toute sa crudité la vérité vraie, l'ombre et la lumière sont maintenant distribuées avec un art qui fait ressortir, par des oppositions savantes, les caractères dominants de la beauté. Grâce à l'habile arrangement des cheveux, qui flottent en ondes harmonieuses jusque sur les tempes, l'ovale de la tête, tout en conservant sa forme primitive, semble s'être allongé. Les traits, en même temps, ont gagné de la distinction, de la grâce. Le turban de l'odalisque, qui donnait à ce visage quelque chose d'étrange, a été remplacé par le long voile italien, qui lui imprime un remarquable caractère de noblesse et de dignité. Le front, dont la largeur est atténuée par les cheveux qui le couvrent sur les côtés, semble, en son milieu, avoir plus de hauteur. Les yeux noirs ont conservé, avec leur même franchise, leur primitive beauté de dessin : naguère en pleine lumière, leur éclat avait quelque chose de presque blessant à force de vivacité ; sous les ombres transparentes qui les couvrent ici, ils prennent plus de profondeur et de retenue. Le nez, sans avoir gagné beaucoup de finesse, semble plus allongé. La bouche est moins naïvement sensuelle. Le menton garde son accentuation bien romaine. Les joues sont moins rondes. Une certaine égalité de ton s'est répandue sur tout le visage, qui a perdu les vives colorations qu'il avait quelques années auparavant. La femme aimée de Raphaël ne se montre plus qu'avec une certaine réserve. La poitrine et les épaules disparaissent sous le vêtement, mais on sent qu'elles ont la même élégance que par le passé. Les bras et les mains sont placés à peu près, dans ce portrait vêtu, comme dans le portrait déshabillé du palais Barberini.

Malgré le charme qui se dégage de cette peinture, on reste devant elle dans une certaine indécision. On reconnaît la Fornarina ; mais une Fornarina vue pour ainsi dire de loin, métamorphosée, devenue grande dame. Plus rien de cette franchise imprévue jusqu'à l'étrangeté, de cette vérité rigoureuse jusqu'à la crudité, que nous signalions tout à l'heure. La tenue maintenant confine à la hauteur. Le modèle ne posait peut-être pas assez dans son premier portrait ; le voilà qui pose presque trop dans le second ; de sorte qu'après s'être étonné et même un peu scandalisé de l'avoir vu se livrer avec trop d'abandon, on est tenté de lui en vouloir ensuite d'un peu trop d'appareil et de solennité... Cette peinture, d'ailleurs, tout en ayant un certain air de parenté avec quelques-unes des œuvres les plus célèbres des dernières années de Raphaël, notamment avec certaines parties du portrait de Léon X, ne paraît pas être entièrement de la main du maître. Si, dans la tête encore, on reconnaît le pinceau du Sanzio, on ne le retrouve plus dans le reste de la figure. Un élève a pris part certainement à l'exécution de ce tableau.

Tels sont les deux portraits que Raphaël a laissés de la Fornarina.

(*A suivre.*)

L'OPÉRA-BOUFFE.

La vérité d'hier est mensonge aujourd'hui ; nous nous moquons des idées qu'avaient nos pères, sans vouloir admettre qu'un jour viendra où l'on se moquera des nôtres. N'y a-t-il pas de nos contemporains qui ont la prétention de faire les choses de l'avenir ? Le temps n'est pas encore très-loin de nous où l'on déclarait que le comique exagéré de l'opéra-bouffe italien répugnait au goût français. Un musicographe, pour nous servir d'une expression mise à la mode par des pédants, s'exprimait ainsi vers la fin du siècle dernier : « Les ouvrages gais que l'on fait en France tiennent beaucoup de la comédie. On y recherche des situations plaisantes, mais sans caricature ; le dialogue doit être simple, naturel, exciter plutôt le rire de l'esprit que celui de la déraison ; et ces sortes d'ouvrages portent le titre d'opéras-comiques. En Italie, au contraire, on s'inquiète peu de la vérité, et même de la vraisemblance. Plus les personnages, plus les situations s'en écartent, plus l'auteur approche de son but, celui de forcer le rire aux éclats. Le ridicule est tout ce qu'on cherche, en prenant ce mot dans son acception propre. Aussi donne-t-on à un drame de ce genre le titre d'*opera buffa* que nous avons traduit par opéra bouffon. »

Quel changement dans les choses depuis qu'on caractérisait ainsi le goût de deux peuples ! Tout ce que dit de l'opéra-bouffe italien l'auteur que nous venons de citer s'applique exactement à l'opérette française qui a remplacé l'opéra-comique, il faut le croire, puisqu'on déclare ce dernier genre mort. N'est-ce pas dans l'opérette qu'on s'inquiète peu de la vérité et même de la vraisemblance ? N'est-ce pas dans l'opérette que le seul but des auteurs est de forcer le rire aux éclats et que le ridicule est tout ce qu'ils cherchent ? Sous tous ces rapports, on est allé beaucoup plus loin en France qu'en Italie ; l'opérette est la charge de l'*opera buffa*, qui était la charge de l'opéra-comique.

L'*opera buffa* date du commencement du XVIIIe siècle. Il débuta par des scènes à deux personnages, qu'on exécutait dans les entr'actes des opéras sérieux, et qu'on appelait à cause de cela *intermezzi*. Ce mélange du dramatique et du burlesque nous choque ; il nous paraît absolument contraire à l'illusion théâtrale ; mais l'illusion n'est pas ce que les Italiens cherchent à l'opéra. La tradition de l'exécution alternative de parties d'ouvrage différent n'est pas abandonnée du côté des Alpes. Lorsqu'on représente sur les grandes scènes italiennes un opéra et un ballet dans la même soirée, on fait alterner les actes des deux ouvrages. Cela repose les chanteurs ; cela repose aussi les spectateurs qui n'aiment pas la continuité des spectacles émouvants, et qui trouvent très-agréable de voir jeter quelques légers épisodes entre des situations dramatiques. Ne nous récrions pas contre cet usage ; l'introduction d'un long divertissement dans un acte d'opéra ne se justifie pas mieux, comme le pense Richard Wagner qui proscrit la danse au nom de la vraisemblance, bien que ses opéras soient, il faut en convenir, invraisemblables d'un bout à l'autre.

Le spirituel président de Brosses parle très-plaisamment, dans ses *Lettres sur l'Italie*, écrites en 1739, des mélanges dont l'opéra italien offrait l'exemple, et touche, en passant, quelques points curieux de l'organi-

sation des théâtres dans ce pays où il a recueilli tant d'observations justes. Il constate d'abord que, par excès de sensibilité et par considération pour les virtuoses de premier ordre, les spectateurs italiens ne permettent pas qu'un des personnages principaux soit mis à mort sur la scène, dans les actions tragiques. Il était permis de tuer les subalternes ; mais les chefs d'emploi étaient inviolables. Un usage plus singulier au point de vue musical, c'est celui qui défendait aux compositeurs de faire débuter un morceau dans le mode mineur. On admettait le ton mineur dans le courant du morceau, comme modulation ; mais commencer et par conséquent finir en mineur, c'était trop de mélancolie pour des gens qui allaient au théâtre pour s'amuser. « A peine a-t-on deux ou trois duos dans un opéra, presque jamais de trios, » nous dit de Brosses. La musique de l'avenir ressemble donc beaucoup à celle du passé. « Si l'on y danse quelquefois, les ballets sont étrangers à l'action et relégués dans les entr'actes ; ce sont des pantomimes ridiculement placées dans les intervalles d'une tragédie. Si vous êtes choqué de voir des ballets remplir les entr'actes d'une tragédie, vous le serez bien plus si je vous la montre coupée par des *intermezzi* (intermèdes), petites farces coupées à leur tour par le second acte de l'opéra sérieux. Quelle absurdité ! mais, de grâce, pardonnez-moi ; c'est ravissant, pourvu que la musique en soit parfaitement bonne et supérieurement exécutée. Ces intermèdes n'ont que deux ou trois personnages bouffons ; la musique en est simple, gaie, naturelle, d'une expression comique vive et joyeuse au dernier point. »

Les Italiens n'avaient pas si grand tort, puisque le président de Brosses, qui commence par trouver ridicule le mélange des actes de tragédie et de ballets ou d'*intermezzi*, finit par dire que c'est ravissant. C'était un contraste, un moyen de jeter de la variété dans les impressions des spectateurs. L'auteur de *Cromwell* n'a-t-il pas dit dans sa célèbre préface : « Cette beauté universelle que l'antiquité répandait solennellement sur tout n'était pas sans monotonie ; la même impression, toujours répétée, peut fatiguer à la longue. Le sublime sur le sublime produit malaisément un contraste, et l'on a besoin de se reposer de tout, même du beau. Il semble, au contraire, que le grotesque soit un temps d'arrêt, un terme de comparaison, un point de départ d'où l'on s'élève vers le beau avec une perception plus fraîche et plus excitée. » Mêler le bouffon au sérieux, dans les représentations de l'opéra italien, c'était appliquer par anticipation les principes développés dans la préface de *Cromwell*. Parlant d'un de ces *intermezzi* qui le ravissent tout en lui paraissant absurdes, de Brosses s'écrie : « Il y a un bouffon et une bouffonne qui jouent une farce, pendant les entr'actes, d'un naturel et d'une expression comiques qui ne peuvent s'imaginer. Il n'est pas vrai qu'on puisse mourir de rire, car à coup sûr j'en serais mort. » Ce brave président ne pouvait pas tenir rigueur, au nom du goût et de la raison, à ce qui l'avait ainsi diverti. Nous serions assez disposé à l'imiter. Bien des opéras, que nous ne voulons pas citer pour ne blesser personne, nous fatiguent de leur solennité monotone ou de leur solennelle monotonie. Nous aimerions à rire un peu pendant les entr'actes, et nous nous prenons à regretter le temps des *intermezzi*.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

L'Émeraude.

Les plus belles émeraudes, celles qu'on désigne comme venant de Santa-Fé-de-Bogota, sont fournies par la mine de Muzo, petit village de la vallée de la Magdelena, dans la Colombie (Amérique du Sud). Un voyageur, qui a visité dernièrement ce pays, donne sur cette mine les détails suivants, que nous empruntons au *Courrier des États-Unis :*

Les émeraudes se rencontrent en plusieurs endroits de la vallée, mais c'est surtout sur la pente d'une montagne de 50 mètres de hauteur que l'exploitation est la plus abondante. Cette montagne consiste en un grès argilo-calcaire noir, peu résistant, dans lequel on trouve des dépôts de pierre calcaire blanche, traversée par de petits cristaux de fer sulfuré. C'est dans le spath calcaire que gisent les émeraudes, qui ont d'autant plus de valeur qu'elles sont plus grandes, plus foncées et plus pures.

On trouve l'émeraude sur plusieurs points du globe, dans l'Oural, à Salzbourg, dans l'Inde, etc.; mais c'est ici qu'on les rencontre en plus grande quantité et de la meilleure qualité. « A Bogota, chez le fermier des mines, j'ai vu, raconte le voyageur, un morceau de spath calcaire avec deux cristaux d'émeraudes qui y étaient enchâssés, ayant trois pouces de longueur sur un de largeur. »

L'exploitation se fait en désagrégeant simplement la montagne. Les travailleurs se tiennent sur une ligne horizontale, armés de leurs pioches : chacun détache un morceau de terre à l'aide de son instrument et fait tomber les émeraudes qui y sont logées : la motte de terre vide, on la laisse ensuite rouler dans le lit du Minero.

Les ouvriers se reculent ensuite d'un pas en arrière ; ils attaquent une seconde couche : la montagne s'en va ainsi par fragments.

Aux deux extrémités de la ligne occupée par les mineurs se tiennent deux surveillants qui reçoivent les pierres précieuses à mesure qu'on les trouve.

Il y avait là 150 ouvriers mineurs. Outre le logement et la nourriture, on les paye 1 ou 2 réaux par jour (le réal vaut 50 c.) pour neuf heures de travail.

Les mines, qui appartiennent au Trésor, sont affermées par un Alsacien pour seize années, moyennant une redevance annuelle de 14,750 *pesos fuertes* (le *peso* vaut 5 fr.). Le bénéfice est, dit-on, de 100 pour 100.

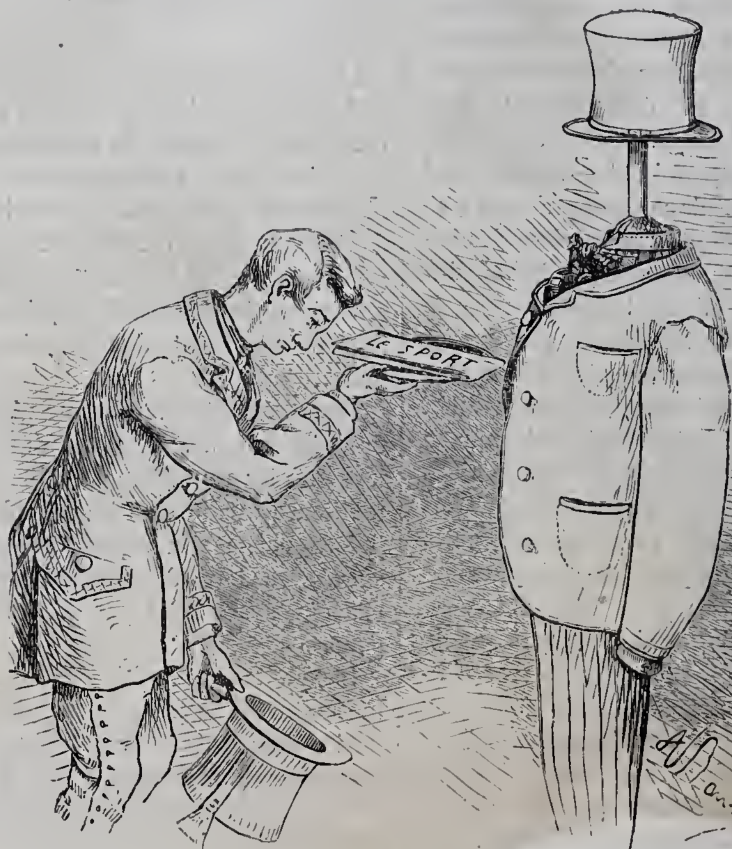
Il est défendu d'acheter là aucune émeraude ; et le voyageur, qui voulait s'en procurer une pour la collection minéralogique d'un ami en Europe, ne put l'obtenir.

C'est sur les rives du Minero qu'on trouve un papillon très-rare, aux reflets métalliques bleuâtres, le *morpho cypris*. La femelle de ce lépidoptère, jaune, avec dessins noirs, est moins belle, mais si rare qu'un spécimen en bon état se paye à Paris 50 fr. et même davantage, du moins à ce que prétend le voyageur. Ce dernier causa un grand scandale en se moquant des employés des mines, qui voulurent lui persuader que cet insecte se nourrit d'émeraudes.

L'église Saint-Merry.

On exécute en ce moment d'importants travaux de restauration à l'un des plus remarquables monuments religieux de Paris, l'église Saint-Merry. Les artistes ont affaire à une architecture élégante, pleine de détails délicats, qui exigent, pour les opérations du moulage et de la ciselure, autant de patience que d'habileté.

La façade occidentale de l'église se développe sur la rue Saint-Martin ; elle est décorée de pinacles, de clochetons, de voussures et de corniches ; elle est percée de trois portails accompagnés de niches, d'arcatures trilobées, de fleurons, de feuillages, etc. Toutes ces gracieuses fantaisies artistiques peuvent à peine être aperçues des passants, à cause du peu de largeur de la rue Saint-Martin, qui, en cet endroit, est plus étroite que dans tout le reste de son développement.



LES JOURNAUX PERSONNIFIÉS. (*Le Sport.*)

A l'époque où fut construit l'édifice, c'est-à-dire dans le courant du XVIe siècle, on traça du côté de la façade une large place qui permettait de voir à une distance suffisante les beautés du monument. Aujourd'hui la rue Saint-Martin est tellement étranglée qu'à chaque cérémonie religieuse, et lors des grandes fêtes l'encombrement devant Saint-Merry est fort dangereux. La circulation s'y trouve interceptée à chaque instant.

Cependant il y a dix-neuf ans qu'un décret a déclaré d'utilité publique la rectification des alignements de la rue Saint-Martin devant Saint-Merry et a porté à 16 mètres la largeur de cette grande voie de communication.

Il faut remarquer que ce bel édifice est, dans toutes ses parties, enlacé par des rues et des ruelles ignobles : rue du Cloître-Saint-Merry, rue Taille-Pain, rue Brise-Miche, tout cela formait, avec la rue du Renard et la rue de la Verrerie, l'emplacement du cloître Saint-Merry. Eh bien ! toutes ces affreuses rues auraient dû faire partie de la grande opération de percement qui s'est effectuée dans les environs de ce quartier, sous l'ancienne administration, et cette opération eût été certainement plus utile que tant d'autres pratiquées fiévreusement à cette époque.

Ce travail était, d'ailleurs, considéré comme important, puisque la même administration avait adopté un projet assez peu connu, dont nos lecteurs parisiens apprécieront l'utilité d'après la description rapide qui suit :

Une voie, partant de la rue de Rivoli, emprunte la rue du Renard, qu'elle transforme entièrement, coupe les rues Neuve-Saint-Merry, Pierre-au-Lard, Simon-le-Franc, Geoffroy-Langevin et Rambuteau ; puis, se poursuivant par la rue Beaubourg élargie, va aboutir à la rue Réaumur à son croisement avec la rue de Turbigo. Ceux qui passent dans cette dernière rue ne sont pas peu surpris de voir une amorce longue de 30 mètres environ et d'une largeur de 20 mètres, portant le nom de rue Beaubourg. C'est l'amorce de la nouvelle rue projetée, et qui depuis nombre d'années attend sa continuation. Lorsque cette continuation si manifestement utile se complétera, elle amènera infailliblement le dégagement des abords de Saint-Merry.

GUSTAVE COURBET

Le chef de l'école réaliste, Gustave Courbet, vient de mourir en Suisse, à la Tour-de-Peilz, près de Vevey, où il s'était réfugié après les événements de la Commune.

Courbet était né à Ornans (Doubs) en 1819. Ses études achevées, ses parents l'envoyèrent à Paris pour faire son droit. Mais le démon de la peinture s'était déjà emparé de lui. Au lieu des *Pandectes* et du *Code*, il acheta des pinceaux, une palette et prit ses inscriptions à l'atelier de Steuben et plus tard à celui de Hesse. Mais la manière froide, académique, de ces deux maîtres ne tarda point à lui déplaire ; il résolut de ne prendre conseil que de son inspiration personnelle et de sa fantaisie.



LES PÈLERINS DE SAINTE ODILE

Tableau de G. Brion.

(Voir le n° 79 des *Beaux-Arts illustrés*.)

Il se jeta à corps perdu dans le romantisme ; mais comme il arrive dans toute révolution politique, artistique ou littéraire, les disciples avaient déjà exagéré les théories et l'esthétique du maître. Un mouvement nouveau, plus avancé, s'était produit et une école nouvelle, le réalisme, tentait de se substituer au romantisme. Gustave Courbet se dit, avec la présomption de ses vingt-cinq ans, qu'il en serait le chef. Il se mit résolûment à l'œuvre et peignit l'*Orgie de Valpurgis*, tableau d'une conception étrange, singulière, amphigourique et même grotesque, dont il était lui-même plus tard le premier à rire de bon cœur. Cette peinture attira sur lui l'admiration des néophytes ardents de la nouvelle école, qui l'acclamèrent.

Son premier début devant le public date du Salon de 1844. Il exposa son propre portrait accompagné de celui de son chien. On se contenta d'en rire. L'année suivante, un tableau, le *Guitarrero*, qui accusait déjà de sérieuses qualités et où son originalité commençait à percer, provoqua l'attention des amateurs ; mais ce ne fut guère qu'au Salon de 1848 que l'on commença à s'occuper de lui sérieusement. On comprend dans quel esprit. Il s'éleva contre Courbet et contre le réalisme un haro presque général, un concert de protestations aussi violentes dans la forme que dans le fond. Quelques écrivains réclamèrent même contre l'admission de ces œuvres au Salon qu'elles déshonoraient et convertissaient « en une rue, en un marché, en une foire ».

Au Salon de 1851, Courbet affirma hautement et d'une manière éclatante sa personnalité artistique et ses prétentions au titre de chef d'école par les *Casseurs de pierre*, l'*Enterrement d'Ornans* et les *Paysans de Flagny revenant de la foire*. A mesure que le talent de l'artiste grandissait, la polémique à son sujet devenait plus passionnée. Mais Courbet qui, au moral aussi bien qu'au physique, était taillé pour la lutte,

qui l'aimait par tempérament et par orgueil, loin de se laisser décourager par ces attaques, dont quelques-unes étaient injustes, il faut l'avouer, entassait tableaux sur tableaux.

Au *Portrait de M. Urbain Cugniot*, à la *Vallée de la Loue*, à l'*Après-Dîner à Ornans*, aux *Ruines du château de Seey*, aux *Portrait de Jean Journet*, *d'Hector Berlioz*, aux *Casseurs de pierre*, aux *Demoiselles de village*, aux *Lutteurs*, à la *Fileuse*, succédèrent, à peu d'intervalle, le *Ruisseau du Puits-Noir*, les *Cribleurs de blé*, la *Chasse au chevreuil*, la *Biche forcée à la neige*, le *Portrait de M. Gueymard*, les *Demoiselles des bords de la Seine*, le *Chevreuil*, la *Curée*, la *Roche Pragnon*, la *Chasse au renard*, etc., toutes œuvres remarquables et dont plusieurs sont de premier ordre.

Le jury de l'Exposition universelle de 1855 ayant assigné aux œuvres de Courbet une place défectueuse, l'artiste les retira et organisa une exposition particulière, qui obtint un bruyant succès.

A partir de cette époque jusqu'en 1861, Courbet fut systématiquement exclu des Salons. Il exposa alors particulièrement à Paris ou à Besançon.

Au Salon de 1861, le *Combat de cerfs*, le *Rut du printemps* lui valurent un rappel de médaille. Jusqu'à 1870, il prit part à tous les Salons, où il exposa successivement la *Chasse au Renard*, la *Curée*, une *Plage en Provence*, *Vénus et Psyché*, le *Portrait de Proudhon et de sa famille*, qui a été acheté il y a quelques jours, à l'hôtel Drouot, par M. Debrousse pour 1,500 francs, sa célèbre *Remise de chevreuils*, le *Retour de la conférence*, la *Vallée du Puits-Noir*, l'*Annonce d'un mendiant*, etc.

A l'exposition de peinture à Munich, en 1869, le jury bavarois réserva à Courbet une salle toute entière pour ses œuvres. Le roi de Bavière, comme témoignage d'estime, accorda à l'artiste français la croix de l'ordre de Saint-Michel.

Nous ne rappellerons point l'incident du 21 juin 1870, son refus de la croix de la Légion d'honneur, non plus que son immixtion dans les affaires de la Commune. Le bonhomie de caractère de Courbet, sa vanité naïve le rendaient l'esclave, bien souvent inconscient, des fantaisies et des équipées de son entourage. L'homme est mort. Il a expié ses fautes par l'exil. Il ne reste plus devant nous que l'artiste. C'est de lui seul que nous avons à nous occuper.

Courbet est un grand artiste. Son œuvre restera, car il est la manifestation d'un esprit original, d'un tempérament artistique puissant. A une habileté d'exécution étonnante par la souplesse et la vigueur, Courbet allie un sentiment profond de l'art, une intuition merveilleuse de la nature, qui lui ont permis de faire des œuvres admirables par leur poésie intime et leur vérité pittoresque. Que l'on fasse abstraction de quelques excentricités voulues, qu'on enlève certaines scories qu'il laissait tomber de son pinceau, de parti pris, pour agacer le bourgeois et par ressouvenir de rapin romantique, on est forcé de convenir qu'on est en présence d'un artiste de premier ordre, dont l'École française doit être fière.

Ses paysages, bien supérieurs à notre avis à ses portraits et à ses tableaux de genre, sont, pour la plupart, des compositions exquises, qu'il a imprégnées de toute la rude poésie des champs. A travers ces arbres, aux frondaisons vigoureuses, aux troncs rugueux, dans ces fourrés épais où s'abritent anxieusement les cerfs et les chevreuils, l'on sent courir le souffle de la nature. Sous sa rude enveloppe de paysan franc-comtois mélangé de gamin de Paris, de rapin chevelu, sous ses dehors sceptiques et railleurs, Courbet cachait une sensibilité exquise, une âme de poëte. Lorsqu'il se trouvait face à face avec la nature, loin des tavernes enfumées de Paris, des camarades hâbleurs et cyniques ; lorsqu'il tenait à la main sa palette et son pinceau, son âme d'artiste se réveillait et il peignait la *Remise de chevreuils*, le *Combat de cerfs*, la *Biche forcée à la neige*, le *Cerf à l'eau*, où il faisait passer toutes ses émotions délicates et généreuses.

Parfois même, au milieu de son entourage, il se trahissait. Alors, ôtant sa courte pipe de sa bouche, raconte-t-on, il entonnait dans une salle enfumée du quartier latin un noël bourguignon ou lorrain, et c'était une chose étrange, en vérité, d'entendre avec quelle foi naïve et touchante, avec quel charme exquis et poétique ce peintre des « curés béats aux immenses bedaines » chantait les vieux refrains de la crèche qui avaient bercé son enfance. Malheureusement pour l'art, l'homme dominait trop souvent l'artiste.

MARIUS VACHON.

Un autre deuil est venu attrister le monde artistique. M. Eugène Lambinet, paysagiste, vient de mourir à Bougival.

Élève de Drolling et d'Horace Vernet, qu'il accompagna dans ses voyages en Algérie, Lambinet, après une excursion en Hollande, s'adonna entièrement au paysage et devint un de nos meilleurs artistes en ce genre.

Il débuta, au Salon de 1833, par une *Vue de Senlisse*, près de Dampierre. En 1843, il obtenait une médaille de 3e classe; en 1853, une de 2e classe. Après l'Exposition de 1867, il fut nommé chevalier de la Légion d'honneur. — M. V.

CATHÉDRALE DE COLOGNE

Le grand monument de Cologne, et l'un des plus célèbres du monde, est la cathédrale ou *Dom*, qui se dresse isolée, dominant de sa masse la ville entière. Cet édifice, l'une des gloires de l'architecture ogivale, témoigne à la fois de la splendeur passée et de la prospérité présente de Cologne, car la construction en était interrompue depuis plus de trois siècles et demi, et le monument était menacé de tomber en ruine, quand on a entrepris de le restaurer et de le finir sur le plan primitif. C'est en l'année 1880 que l'on espère poser le couronnement des

flèches; mais, telle qu'elle est déjà; cette église est une des plus splendides en Europe, une de celles qui se distinguent à la fois par la pureté du style, la grandeur des proportions, la magnificence des ornements. Le chœur, achevé en 1322, et les cinq nefs, terminées depuis quelques années, se continuent d'une manière harmonieuse ; de même, vues du dehors, soit de la place, soit du superbe pont de fer qui franchit le Rhin, l'abside et les aiguilles forment un merveilleux ensemble; peut-être seulement l'édifice manque-t-il d'une certaine unité de plan : le transept est trop grand pour se fondre en un tout avec les nefs et ne laisser dans l'esprit qu'une seule impression générale.

Deux autres cathédrales ont précédé à Cologne la cathédrale actuelle, l'une construite par saint Materne, l'autre fondée en 784 par Hildebold, le premier archevêque de la ville, commencée en 873 et incendiée en 1248. La même année, le 14 août, Conrad de Hochsteden posa la première pierre de l'édifice actuel, à une profondeur de 15 mètres.

On ignore le nom de l'architecte qui a tracé le plan de cette construction gigantesque.

La Révolution française qui fit de la cathédrale de Cologne un magasin à fourrages, y commit moins de dégâts que n'en avait occasionnés, au XVIIIe siècle, le chapitre des chanoines qui en avait la garde, par son manque d'esprit et de goût. Sous Napoléon Ier, le monument était dans un tel état de délabrement qu'il fut un instant question de jeter bas ces débris qui menaçaient de s'écrouler.

D'après la légende, la cathédrale de Cologne ne doit pas s'achever. Voici pourquoi. L'archevêque Conrad avait rejeté tous les plans qui lui avaient été présentés. Un jeune architecte de Cologne, désolé de n'avoir point réussi à faire agréer son travail, alla se promener sur les bords du Rhin pour en finir avec la vie. Avant de se jeter dans le fleuve, il essaya, mais en vain, de crayonner une nouvelle esquisse. Tout à coup le diable, apparaissant sous les traits d'un vieillard, lui offrit le dessin de la cathédrale actuelle en échange de son âme. Le jeune homme n'osa ni accepter ni refuser, et demanda vingt-quatre heures pour réfléchir. Le lendemain, au moment où l'esprit du mal lui montrait de nouveau son plan en lui rappelant les conditions de la veille, il le lui arracha, et, tirant en même temps de dessous ses vêtements une relique de sainte Ursule, il en frappa Satan au front. Le diable vit bien qu'il était joué, mais il s'en vengea. « C'est une ruse d'église, s'écria-t-il ; la cathédrale que tu me voles ne sera jamais achevée et ton nom restera inconnu. » En effet, il avait déchiré avec sa griffe, en prononçant ces mots, une partie du dessin. Peu de temps après, le jeune architecte mourut de chagrin, car il ne put jamais réparer ce dégât et reconstruire sur le papier la partie qui manquait.

Le gouvernement allemand, enrichi de nos dépouilles, fera terminer certainement un monument qui est l'orgueil de l'empire : c'est le diable qui aura tort.

REVUE MUSICALE

La reprise de l'*Africaine* à l'Opéra est un grand succès. L'œuvre a plutôt gagné que perdu au repos forcé qu'elle a subi pendant quelques années : il en est toujours ainsi des ouvrages mûris avec lenteur et fouillés dans leurs moindres détails. La fortune et la gloire, dès longtemps acquises, ont permis à Meyerbeer de consacrer tous ses soins à la dernière manifestation de son génie : grâce à ces deux auxiliaires puissants, il n'aura pas connu les défaillances de la fin. Heureux homme, qui produisait à son heure et à sa convenance, doucement étendu sur les lauriers de *Robert le Diable*, du *Prophète* et des *Huguenots!*

Mlle Kraus joue et chante le rôle de Sélika comme il n'a jamais été joué ni chanté à l'Opéra. Si elle ne fait pas oublier la belle voix de sa devancière Mme Sasse, elle écrase complétement cette rivale de toute la majesté du talent et de la passion. Le baryton, M. Lassalle, ne nous fait pas regretter davantage l'illustre M. Faure, ce prince des *pomadards,* ce *nec plus ultra* du cabotin, que nous ne prendrons jamais pour un grand artiste. Les autres rôles de l'*Africaine* sont convenablement tenus.

M. Escudier a remonté l'*Aïda* de Verdi, le dernier et un des meilleurs opéras du plus vivant des compositeurs modernes. Sans être égale à celle de la création, l'interprétation actuelle ne laisse rien à désirer et le succès de ce bel ouvrage est toujours aussi vif que lors de son apparition. Une débutante, Mlle Durand, a fait preuve de qualités dramatiques de premier ordre servies par une voix puissante et facile en même temps : cette jeune cantatrice est certainement appelée à un brillant avenir. Le baryton Pandolfini tient toujours avec la même autorité le rôle qu'il a créé à Paris; quant au ténor, M. Nouvilli, il chante avec goût et d'une voix charmante. Mlle Sanz enfin complète le quatuor et a droit à une bonne part du succès.

Mlle Litta, dont nous avons signalé l'heureux début dans *Lucia di Lamermoor*, a réussi plus complétement encore dans la *Sonnambula :* sa voix est d'une gracilité charmante, bien appropriée à ces rôles délicatement expressifs, et d'une distinction parfaite. Il manque très-peu de chose à Mlle Litta pour être une artiste *di primo cartello ;* elle le deviendra certainement. Le rôle du comte est tenu à merveille par M. Ed. de Rezké, une belle voix de basse chantante et un bel homme, ce qui n'est pas un inconvénient, même au Théâtre-Italien.

L'Opéra-Comique se conduit en honnête personne ; il ne fait pas parler de lui. Qu'est donc devenu le plus national et surtout le plus parisien de nos théâtres? Et cette belle fougue directoriale qui caractérisait la manière de M. Carvalho? Nous avons peine à reconnaître en lui l'homme si actif, si intelligent d'autrefois, qui ressuscita dans toute leur gloire des chefs-d'œuvre méconnus : *Orphée*, de Gluck, *Freyschutz*, de Weber, les *Noces de Figaro*, *Don Juan*, et la



CATHÉDRALE DE COLOGNE EN 1875

(Gravure de la *Géographie universelle* d'E. Reclus.)



COMBAT DE CERFS

(Tableau de G. Courbet.)

Flûte enchantée, de Mozart... et produisit le *Faust* de M. Gounod ! M. Carvalho a-t-il donc contracté, dans le cabinet des directeurs de l'Opéra-Comique, cette funeste maladie de langueur qui dévora ses deux prédécesseurs? Le moment nous semble venu de le changer d'air.

M. Vizentini a enfin abandonné la direction du Théâtre-Lyrique. Majestueusement drapé dans un manteau qu'il croît être celui de l'art, il se résigne, en versant des pleurs amers, à fausser compagnie à la musique sérieuse. Toutes les trompettes de la renommée célèbrent déjà l'éclatante reprise d'*Orphée aux Enfers* qu'il va offrir au dilettantisme parisien. J'en suis heureux vraiment pour les créanciers de M. Vizentini, et particulièrement pour cet excellent M. Offenbach dont les dents insatiables, après avoir dévoré les maigres recettes du Théâtre-Lyrique, vont enfin trouver un régal plus planturеux dans celles de la *Gaîté*.

L'éditeur Richaut, celui-là même qui s'est honoré à jamais en publiant les œuvres de Berlioz alors que ce grand maître de notre art musical pouvait compter au plus sur une demi-douzaine d'admirateurs, M. Richault vient de faire paraître un album contenant vingt mélodies de M. Saint-Saëns.

J'en veux un peu à l'auteur de la *Danse Macabre* et de nombre d'autres ouvrages remarquables d'avoir été faire jouer en Allemagne un de ses opéras. C'est peut-être un peu la faute de M. Saint-Saëns si le *Timbre d'argent* n'a pas eu plus de succès au Théâtre-Lyrique, mais quand même nous serions une nation de Philistins en matière d'art, je ne vois pas dans cette infériorité de notre goût musical une raison suffisante pour qu'un Français aille quêter les suffrages des Allemands, banqueter avec nos ennemis et, après boire, se couvrir le front des couronnes tressées par leurs dames. Je n'insisterai pas davantage : M. Saint-Saëns est assez puni par l'excès même du succès qu'il a obtenu, car il a trop d'esprit pour ne pas s'être aperçu que les dithyrambes chantés en son honneur laissent deviner dans leur enflure une forte dose de charge. Les Allemands sont beaucoup plus fins qu'ils n'en ont l'air : nous en savions quelque-chose ; M. Saint-Saëns doit en être maintenant plus assuré que personne.

Revenant aux mélodies nouvelles de cet éminent compositeur, je n'hésite pas à dire que plusieurs d'entre elles sont très-remarquables et toutes intéressantes, comme on pouvait s'y attendre d'une plume aussi savante. La *Rêverie* et le *Sommeil* ont en plus une élévation réelle de sentiment et d'inspiration : Schumann n'eût pas mieux fait ; et puis ce sont de pures mélodies, simples et franches d'allures, comme en trouvent les vrais musiciens dans leurs bons jours. Nous ajouterons que l'accompagnement, sans être écrit pour les *petites mains*, est d'une exécution possible pour la majorité des pianistes mondains.

Les concerts Colonne vivent de Berlioz et en vivent joyeusement, amplement, car la *Damnation de Faust* est arrivée à sa onzième représentation, sans qu'il y eût une place vide dans l'énorme salle du Châtelet.

Grand succès également aux concerts du Cirque d'hiver. M. Pasdeloup a monté avec éclat l'*Ode à sainte Cécile*, oratorio de Hændel : nous parlerons plus longuement de ce bel ouvrage dans notre prochaine revue musicale.

Alfred de Lostalot.

LES PORTRAITS DE LA FORNARINA

PAR RAPHAEL.

(FIN)

IV

Quelle fut la femme qui prit, avec tant de persistance et d'autorité, possession de Raphaël?... Du temps de Vasari, c'est-à-dire une trentaine d'années après la mort de Raphaël, alors que peut-être cette femme vivait encore, on ne savait plus rien d'elle, rien de ce qu'elle avait été, rien de ce qu'elle était devenue ; on avait oublié jusqu'à son nom. On se rappelait seulement que Raphaël avait aimé une jeune fille, qu'il avait habité avec elle et qu'il lui était resté dévoué jusqu'à la mort. Pendant deux cents ans, on se contenta de cette simple indication. L'imagination cependant ne pouvait rester éternellement étrangère à un pareil sujet, et, vers le milieu du XVIIIe siècle on se crut tout à coup beaucoup mieux renseigné que ne l'avaient été les contemporains de Raphaël. Voici, dès lors, ce qu'on raconta.

Dans le Trastévère, sur la rive droite du Tibre, vers 1509 ou 1510, il y avait un boulanger (*fornaro*), père d'une jeune fille admirablement belle (*fornarina*). Un jardin tenait à la maison du *fornaro*, et le mur peu élevé qui entourait ce jardin permettait aux curieux de voir du dehors ce qui se passait à l'intérieur. C'est ainsi que Raphaël put un jour contempler la jeune fille, au moment où elle baignait ses beaux pieds nus dans l'eau claire d'une fontaine. L'ayant vue une fois, il la voulut voir encore, et, à mesure qu'il la revit davantage, davantage il l'aima : si bien qu'au bout d'un certain temps il en fit sa maîtresse, et qu'il lui devint impossible, depuis lors, de vivre séparé d'elle... Pour donner plus d'autorité à ce récit, on désigna la maison du *fornaro*, et cette maison on la montre encore aujourd'hui, via Santa-Dorotea, nº 20, près de la basilique de Sainte-Cécile. On découvrit même tout à point un petit tableau de Sebastiano del Piombo représentant Raphaël assis près de la fontaine en compagnie de la Fornarina. Le fait, ainsi raconté par un témoin oculaire, ne semblait-il pas indéniable ? Par malheur, la preuve était apocryphe ; la prétendue peinture de Sebastiano del Piombo était l'œuvre d'un peintre obscur du XVIIIe siècle, qui avait même emprunté la draperie et les pieds de sa *Fornarina* à la figure de la *Poésie*, peinte par Raphaël dans la *Chambre de la Segnatura*. Les historiens les plus graves et les plus accrédités n'en reproduisirent pas moins depuis lors, comme authentique, le récit qu'éditèrent, pour la première fois, les contemporains de Boucher. Dans les premières années de notre siècle, Missirini confirma ce récit en substituant au boulanger un fabricant de soude, et il affirma tenir sa narration du consciencieux abbé Cancellieri.... On découvrit, en outre, un exemplaire de l'édition *princeps* de Vasari sur lequel, en regard du passage où il est question de Baviera et de la maîtresse de Raphaël, on lisait : *Ritratto di Margarita, donna di Raf-*

faello, 568. Celui qui écrivait cette note marginale, quarante-huit ans après la mort du Sanzio, pouvait sans doute, en connaissance de cause, donner le véritable nom de la femme que le maître avait aimée. Le nom de Marguerite cependant n'a pas prévalu et ne prévaudra jamais, probablement, sur celui de la *Fornarina*.

Des données certaines sont acquises enfin sur l'époque où se formèrent de si constantes relations. C'est au milieu des études qu'il consacre à la *Dispute du Saint-Sacrement* que Raphaël devient poëte pour la première fois en l'honneur de la beauté qui le captive. Les sonnets qu'il écrit alors sont au nombre de trois, disséminés sur des feuilles de croquis pour cette fresque. Ces essais poétiques sont précieux à recueillir en ce qu'ils sont les irrécusables témoins d'une passion naissante et qu'ils en donnent précisément la date. Raphaël ayant débuté au Vatican par les fresques de la *Segnatura* et la *Dispute du Saint-Sacrement*, étant la première en date parmi ces fresques, c'est peu après son arrivée à Rome, c'est-à-dire vers 1509, qu'il dut voir pour la première fois la Fornarina. Les yeux les plus prévenus découvrent dans la fresque du Parnasse la première trace d'une influence pittoresque émanant de cette femme ; mais il n'y a là que de vagues présomptions. Dans la fresque d'Héliodore seulement, on sent d'une manière décisive la nature et le caractère de cette influence : au premier plan de la scène, la figure agenouillée, dont le corps, vu de dos, est d'un mouvement si dramatique, semble marquer dans la vie du maître l'apparition définitive de la femme qu'on a coutume d'appeler la *Fornarina*. On la retrouve dans l'*Incendie du bourg*, et c'est elle encore qu'on reconnaît dans la *Transfiguration*.

Dans toutes ces peintures, ce n'est point par la ressemblance des traits, c'est par la représentation d'un beau corps, par la souplesse, par la grande tournure, par l'éloquence d'un mouvement de prédilection, surtout par le soin avec lequel les pieds, d'une si admirable forme, sont mis toujours en évidence, que la pensée est ramenée vers la maîtresse de Raphaël. Il n'y a donc dans ces réminiscences aucun des caractères de la certitude. Si Raphaël revient sans cesse à son modèle, s'il ne peut se défendre de s'en inspirer dans quelques-unes de ses œuvres les plus célèbres, toujours il en use avec discrétion vis-à-vis de son art, jamais il ne se laisse imposer un de ces types dont la vérité serait choquante à force d'être manifeste. De là viennent les hésitations, les contradictions, l'indétermination de la critique. On a des présomptions, on n'a pas de preuves ; on sent plutôt qu'on ne voit l'influence dominante du modèle. Une seule fois, emporté ou plutôt transporté par la vue de sa maîtresse, Raphaël en rappelle positivement les traits dans une vision céleste, mais cette reproduction devient aussitôt une transfiguration : il part de la réalité la plus réelle pour s'élever d'un trait dans les plus hautes sphères de l'idéal, et de la plus aimée des femmes il fait spontanément la plus glorieuse des vierges. Le génie de Raphaël est comparable à un feu qui parfume ce qu'on jette pour en ternir la flamme : le hasard lui présente une créature humble parmi les humbles, et cette créature semble dès lors prédestinée à fournir l'expression des grandes choses.

Il y a des âmes qui, en amour, visent plus haut qu'elles, si haut même parfois qu'elles arrivent à se refroidir par l'exagération du respect. Ce n'était pas là le cas de Raphaël s'adressant à la Fornarina. Dans cette femme, assurement, il ne trouvait pas son égale ; mais ce qu'elle n'avait pas, il le lui prêtait, et à force de tendresse il l'élevait jusqu'à lui, car, selon une vieille sentence, « l'amour veut trouver des égaux ; quand il n'en trouve pas, il en fait. *Amor aut pares invenit aut facit.* » C'est ce que prouve la succession des peintures dont la maîtresse de Raphaël a fourni l'inspiration. Le portrait du palais Barberini représente la Fornarina dans sa nudité morale aussi bien que physique ; le portrait du palais Pitti montre, non plus la réalité tout entière, mais un choix fait dans la réalité. Viennent ensuite les peintures d'histoire, où la Fornarina n'est plus qu'à l'état de réminiscence : Raphaël prête alors à son modèle quelque chose d'épique. L'amour, enfin, s'élevant et se transformant, Raphaël enveloppe la Fornarina d'une atmosphère céleste qui rayonne autour d'elle comme un vêtement lumineux, et sur ce front d'intelligence moyenne il met le rayon qui ne s'éteint pas.

En regardant comparativement la *Vierge de Sainte-Sixte* et la Fornarina, on ne peut se défendre de songer à cette lutte perpétuelle de l'âme et de la matière, qui est en résumé toute la vie humaine. Raphaël est tout entier dans cette opposition. Il est homme et il est poëte. Il tient à la terre par les communes attaches et, d'un coup d'aile, il s'élève, comme affranchi, vers les hautes sphères.

A. Gruger.

MUSÉES DE HOLLANDE

En Hollande, il a été fait, paraît-il, depuis quelques années, des changements dans l'arrangement des collections d'art nombreuses et remarquables. L'étranger qui ne les aurait pas visitées depuis un certain temps serait agréablement surpris des modifications qui y ont été apportées.

A la Haye notamment, les modifications sont assez importantes. Depuis 1820, les tableaux et les objets d'art possédés par l'État étaient logés dans le palais assez étroit bâti en 1633 par le prince Maurice de Nassau et dit *le Mauritshuis*. Mais, la collection s'étant fortement augmentée, l'encombrement était devenu tel qu'il a fallu songer à prendre des mesures pour y remédier.

A cet effet, le *Mauritshuis* a été réservé uniquement pour les tableaux, ainsi que pour quelques sculptures. Des œuvres déposées ailleurs y ont été apportées, en sorte qu'aujourd'hui la collection se compose de plus de 400 numéros. Ce chiffre, comparé à celui d'autres musées, paraîtra sans doute bien minime ; mais il faut remarquer que dans le musée de la Haye, presque toutes les toiles ont une haute valeur artistique et historique, de même qu'au musée Pitti, à Florence, qui ne contient que 500 tableaux, tous sont des œuvres de choix.

Les tableaux ainsi exposés dans de meilleures conditions seront plus souvent visités. On évalue à 25 ou 30,000 par an le nombre des visiteurs du *Mauritshuis* (maison du prince Maurice). Dans ce nombre, les étrangers figurent pour la majeure partie ; ce sont en général les hôtes de la station balnéaire voisine de Scheveningen. L'indigène n'est pas, à ce qu'il paraît, très-empressé à visiter ses musées ; c'est du moins ce que nous a dit un directeur de musée étranger qui a visité récemment la Hollande et qui, dans la *Gazette d'Augsbourg*, rend compte des changements introduits depuis quelques années dans l'organisation des musées de ce pays ; mais avec le nouvel aménagement du musée de la Haye les nationaux viendront plus fréquemment, et ce sera un résultat moral à considérer.

On a pu, en effet, reprocher pendant quelque temps

aux Hollandais de ne pas s'inquiéter assez de leurs collections et de trop négliger leurs objets d'art. Ils ont fini par reconnaître que les collections artistiques ne sont pas rassemblées en vue des avantages matériels qu'elles peuvent produire, qu'elles sont plutôt un puissant et un continuel instrument d'instruction pour toutes les classes de la société, et qu'elles forment une branche importante de l'histoire de la civilisation nationale.

(*A suivre.*)

CHRONIQUE ARTISTIQUE

L'Opéra-Comique se réveille.

M. Carvalho aurait l'intention de donner pendant cette saison des Matinées dont le programme serait composé d'œuvres de l'ancien répertoire.

La reprise des *Mousquetaires de la Reine* à l'Opéra-Comique a eu lieu dernièrement.

Deux ou trois jours après, le *Chariot*, un acte de MM. Alphonse Daudet, Paul Arène et Émile Pessard, paraîtra sur l'affiche.

Viendra ensuite l'ouvrage en trois actes de MM. Victorien Sardou, Émile de Najac et Deffès, *Un Jour de noces*, pour le début d'un premier prix du Conservatoire, Mlle Mendès.

On répète également :

L'*Étoile du Nord*, pour le début de Mlle Cécile Ritter ;

Et le *Pain bis*, un petit acte de M. Arthur de Beauplan, musique de Théodore Dubois.

Là ne s'arrête pas le bilan des pièces reçues, dit M. Prevel. M. Carvalho comprend que la disparition du Théâtre-Lyrique lui impose l'obligation de faire désormais aux nouveautés une part plus large.

Il tient donc encore en réserve :

Pépita, deux actes (déjà répétés), de MM. Nuitter et Delahaye, musique de M. Delahaye fils ;

Un opéra-féerie en trois actes, de MM. de Najac et Hennequin, musique inédite de feu Albert Grisar ;

Djelmina, deux actes de M. Pierre Barbier, musique de M. Hector Salomon ;

Suzanne, trois actes de MM. Lockroy père et Eugène Cormon, musique de M. Paladilhe ;

L'*Urne*, un acte de MM. Octave Feuillet et Jules Barbier, musique de M. Ortolan ;

Enfin, un nouvel opéra-comique en trois actes, de MM. Charles Monselet et Ferdinand Poise.

En outre, M. Carvalho a reçu plusieurs ouvrages qui auraient dû être représentés au Théâtre-Lyrique dans le courant de l'année : la *Statue*, de Reyer ; *Paul et Virginie*, de Massé ; *Dimitri*, de Joncières ; *Psyché*, d'Ambroise Thomas, pour le début de Mme Engally ; la *Perle du Brésil*, de Félicien David, et *Jean de Nivelle*, l'œuvre inédite de Léo Delibes.

Le *Feu*, de MM. Gondinet et Guiraud, exigeant un trop grand déploiement de mise en scène pour le cadre de l'Opéra-Comique, il n'a été pris aucune décision.

Ajoutons que M. Carvalho veut, pour l'Exposition, remonter la *Flûte enchantée* de Mozart.

Exposition universelle.

Voici la description du coup d'œil qu'offrira la section étrangère à l'Exposition de 1878 :

En partant de l'École-Militaire, on verra successivement le beffroi de Louvain, une vieille maison de Malines et une école de Belgique ; une ancienne maison d'Amsterdam et une tour des fortifications de Hoort-Holland pour les pays néerlandais ; un pigeonnier et un chalet suisses ; une ferme danoise ; une maison dalécarlienne et la tourelle de la demeure de Gustave Vasa (Suède et Norvége) ; les maisons de la Gralla, de Barcelone, en Espagne ; une maison de Portugal ; l'habitation restaurée de Périclès (Grèce) ; une façade de palais du Bosphore turc ; une maison à moucharabi de l'Égypte ; un minaret tunisien ; une tour de porcelaine et la demeure de l'envoyé anglais à Yokohama (Japon) ; la villa de la rue Bour-Belon à Tien-Sin (Chine) ; le dôme doré du palais de Téhéran (Perse) ; une maison à façade découpée de Siam ; un hôtel de ville tyrolien ; une maison d'Inspruck ; une ferme et une chaumière hongroises, pour l'Autriche ; la façade du palais Saint-Marc à Venise ; une auberge moscovite au clocher doré ; une maison démontable des États-Unis ; une chaumière ornée de plumes des bords de l'Orénoque (Brésil) ; la façade du palais des Sept, à Lahore, dans les Indes anglaises, et la façade latérale de Wesminster, du Royaume-Uni.

Envois au roi d'Espagne.

Les présents offerts par le gouvernement français au roi d'Espagne, à l'occasion de son mariage, viennent d'être expédiés.

Cet envoi se compose de deux vases de Sèvres mesurant 1 mètre 20 de haut, et d'une coupe de milieu également en porcelaine de Sèvres.

Ces vases et la coupe, d'un bleu doux, sont ornés de plaques décoratives. Des tentures de tapisseries des Gobelins, destinées à orner l'oratoire de la reine, ont été également adressées à Madrid. Ces tapisseries représentent la *Sainte Cène* de Léonard de Vinci, l'*Assomption* de Murillo, et le *Baptême du Christ*.

Envoi musical de Rome.

Dernièrement a eu lieu au Conservatoire la très-utile et très-intéressante séance consacrée à l'exécution des travaux de musique envoyés de Rome par les élèves pensionnaires de l'Académie. L'orchestre était conduit par M. E. Deldevez. On a remarqué et applaudi un air varié pour instruments à cordes, composé par M. G. Salvayre, et accueilli favorablement des fragments de symphonies de M. Wormser, lequel, si nous avons bonne mémoire, avait eu son prix l'an dernier avec une cantate à grand orchestre, *Oreste*, que nous n'avons point oubliée.

Académies.

L'Académie des beaux-arts vient de renouveler son bureau. M. François Bazin, qui était vice-président, prend la présidence en remplacement de M. François, de la section de gravure. M. Louis Muller, de la section de peinture, a été nommé vice-président à la place de M. François Bazin.

Concours A. Leclerc.

Sept projets viennent d'être admis au concours définitif Achille Leclerc.

Le jugement aura lieu à l'Institut le 6 avril. Il sera précédé et suivi d'une exposition de vingt-quatre heures.

École des beaux-arts.

Les inscriptions pour le concours des places à l'École des beaux-arts auront lieu, pour le premier semestre, du 11 au 16 février, et pour le second, du 8 au 13 juillet.

LES DESSINS D'HENRI PILLE

UN « PHÉNOMÈNE »

Un peintre qui a autant de talent que d'esprit, et c'est beaucoup dire, M. Henri Pille, s'est fait depuis quelque temps une sorte de spécialité du dessin à la plume. Loin de nuire à sa réputation de peintre, ce mode d'expression, si simple et si vulgaire en apparence, n'a fait que la grandir.

C'est, en effet, que toutes les formes de langage sont bonnes, quand on a quelque chose à dire, et M. H. Pille a vraiment une bonne humeur et une verve intarissables. Il entasse dessins sur dessins, sans oublier les tableaux, et le public non plus que l'artiste n'en conçoivent aucune fatigue.



LE SONGE DE SAINTE CÉCILE

D'après un carton de PAUL BAUDRY.

(Dans la peinture, au grand foyer de l'Opéra, la sainte et les anges sont vêtus.)

M. Pille voit les hommes et les choses sous l'aspect qui leur est le plus habituel, c'est-à-dire escortés de leurs ridicules : je ne nie pas qu'il ait une certaine tendance à en accentuer le côté plaisant, mais qui songerait à lui reprocher son innocente gaieté? Il n'y a pas, dans l'œuvre de ce philosophe, l'ombre de la méchanceté, et lui-même accepte si facilement la raillerie !

Voyez plutôt l'honnête silhouette de peintre, la sienne, qui se présente de dos dans notre dessin. A le voir cheminer gravement, la canne à la main, le carton sous le bras, on ne comprendrait guère l'émoi qu'il produit sur son passage, si la scène ne se passait dans une bonne ville de province, sa ville natale, où l'événement le plus minime prend tout de suite des proportions phénoménales.

Un peintre! un *artisse* à X*** ! Les vieillards les plus vénérables ne se souviennent pas d'une pareille visite. Dieu merci ! la ville n'est pas hantée par cette sorte de gens ; quel mobile peut guider ce mécréant, ce déclassé? Sans doute quelque mauvais dessein... mais on aura l'œil sur lui...

Je vous laisse à penser les commentaires auxquels se livrent toutes les bonnes âmes de l'endroit, attirées dans la « grande rue » par cet événement extraordinaire. La femme du pharmacien, qui s'avance majestueusement au bras de son époux, a fort bien reconnu notre ami.

— C'est le petit Pille, dit-elle; qui aurait jamais supposé que cet enfant — je l'ai vu tout petit — tournerait si mal?...

— Pauvre père! un si brave homme! s'écrie l'épicier.

— Quant à moi, riposte sa voisine, la respectable M[lle] Huchard, c'est une des grandes causes qui m'ont éloignée du mariage... Avoir un fils artiste, quelle douleur pour une mère !...

— Il y a des métiers bêtes, dit de son côté le marchand de nouveautés. Un garçon qui pouvait faire son chemin dans le commerce! Moi qui vous parle, je voulais le prendre.

— Des horreurs que tous ces gens-là ! s'écrie M[me] Chaffouin, couverte comme d'une carapace d'un cachemire de 39 francs. Vous me croirez si vous voulez, mademoiselle des Échasses, mais il y a des créatures assez effrontées pour se mettre nues comme des vers devant ces libertins... Voyez-vous, rien que d'y penser, mon sang ne fait qu'un tour!...

— Mais enfin, riposte sa pudibonde voisine, celle qui porte sur son cabas l'image de l'être adoré, a-t-on prévenu la force armée?...

Et, ce disant, la vieille fille entrevoit comme en rêve je ne sais quelles nécessités pénibles auxquelles sa vertu pourrait être exposée si la ville venait à être prise d'assaut par une bande de ces maraudeurs...

Entre temps, Henri Pille continue à cheminer gravement, l'air modeste, les yeux baissés, ce qui ne l'empêche pas de graver dans son esprit jusqu'au moindre détail de la scène, et, rentré chez lui, d'en tirer une épreuve pour les lecteurs des *Beaux-Arts*.

Quant au second dessin, il représente l'artiste à l'œuvre dans une bourgade de la Suisse. Grand émoi dans la population : bêtes et gens se groupent autour du peintre et suivent curieusement son travail. Azor, l'ami, l'inséparable compagnon de Pille, contemple le paysage avec toute la dignité d'un connaisseur. L'attitude de la bonne bête n'est pas sans accuser un certain mépris du *vulgum pecus* qui rôde autour de son maître. Un chien d'artiste ne peut-il s'élever au rang de chien-artiste ?

Ces deux images parlaient assez d'elles-mêmes ; j'espère cependant qu'on voudra bien me pardonner le commentaire.

Alfred de Lostalot.

ÉTAT ACTUEL DE L'ART FRANÇAIS

L'ANNÉE 1877

A l'heure où vient de s'ouvrir l'année de la troisième grande Exposition universelle, il peut intéresser les esprits patriotiques de savoir à quel point de floraison en est cette branche de la production nationale que l'on appelle l'art, et de compter les chances de victoire qu'elle offre à la France dans le tournoi pacifique du Champ-de-Mars.

Selon nous, et d'après les renseignements que nous fournissent plusieurs années de critique militante et d'études suivies, le concours d'art international réserve certainement un triomphe à notre école de sculpture. A la comparaison, nos sculpteurs français apparaîtront au public ce qu'ils sont en réalité, c'est-à-dire les meilleurs artistes de l'Europe, par la science, par le goût, par l'habileté et par la sincérité. Nous ne pensons pas qu'il puisse rester un doute à ce sujet aux personnes qui ont suivi nos Salons annuels depuis 1871. La simple réunion des œuvres remarquables exposées pendant ces six dernières années par nos sculpteurs établira la supériorité que nous nous plaisons à constater d'avance. Encore avons-nous perdu deux maîtres qui eussent, s'ils avaient vécu, corroboré singulièrement la gloire de l'école, Carpeaux et Perraud. MM. Paul Dubois, Chapu, Mercié, Falguière, Antony Noël et Delaplanche, pour ne citer que les plus réputés parmi les jeunes, ont tous et chacun produit des œuvres de maîtrise, dont l'assemblage ne peut que donner une haute idée de notre génie statuaire. Il n'est guère probable, s'il faut appuyer notre opinion de quelques exemples, que les autres arts convoqués puissent fournir à l'admiration universelle une pièce aussi parfaitement belle que le *Monument de Lamoricière* de M. Paul Dubois; de plus suaves conceptions que la *Jeunesse* et la *Pensée* de M. Chapu; de morceaux plus noblement inspirés que le *Gloria victis* de M. Mercié. Ce sont là des œuvres durables et qui appartiennent déjà à l'histoire de l'art. Le sang latin qui coule dans nos veines n'en a pas beaucoup produit de plus expressives et dont l'éloquence lui soit plus personnelle. Il faut donc s'attendre à ce que le succès des sculpteurs à l'Exposition universelle se dégage entre tous et date une renaissance depuis longtemps signalée par la critique, mais inaperçue de la foule.

La peinture, qui a toutes les préférences de cette foule superficielle et imparfaitement éduquée, rencontrera dans les sections étrangères de vaillantes concurrences assurément, mais le temps n'est pas encore venu, ce semble, où les nations rivales peuvent nous dépouiller de notre vieille suprématie. Peut-être ne devons-nous de la conserver encore qu'à l'influence salutaire de cette École des beaux-arts dont on dit tant de mal, mais d'où sortent tous ceux que l'on salue aujourd'hui du nom de maîtres. Il ne faut pas avoir connu de peintres élevés en liberté et hors de sa doctrine pour douter de la nécessité de sa féconde institution. Conservatrice de la grande peinture, l'École a développé tous les tempéraments généreux que la race française lui confiait, aussi divers qu'ils fussent : quant au génie qu'elle a éteint, nous demandons vainement à l'histoire contemporaine de nous le nommer. Cette troisième Exposition universelle la vengera, comme les deux autres, des attaques irréfléchies auxquelles elle est en butte, et nous ne devrons qu'à ce glorieux conservatoire

de l'emporter sur nos émules dans le concours de grande peinture, soit religieuse, soit historique ou simplement décorative. Toutefois l'Exposition sera privée de deux manifestations considérables en ce genre, l'Opéra de Paul Baudry, et le Panthéon de Puvis de Chavannes.

Il est incontestable que ces deux artistes émérites doivent sinon leur célébrité, du moins la consécration de leur célébrité au laps de temps mesuré par ces six dernières années : ils ont atteint l'apogée de leur talent dans une ère libérale. De même pour la plupart de leurs confrères, M Léon Bonnat ou M. Jean-Paul Laurens, ou encore M. Jean-Jacques Henner. Éclos sous le dernier régime, ils se sont épanouis depuis la guerre. Leurs jeunes gloires sont teintées de l'aurore républicaine. M. Antoine Vollon, le praticien le plus extraordinaire qui ait paru depuis Frans Hals, a produit ses morceaux de maîtrise aux derniers Salons. Ils seront les exposants caractéristiques de la nouvelle école française et ils attesteront, chacun à leur manière, du naturalisme qui l'emporte vers l'avenir. Ceux de nos maîtres dont la réputation est depuis longtemps historique, et qui ont déjà été les vainqueurs des grands tournois de 1855 et 1867, MM. Meissonier et Gérôme par exemple, loin de se montrer inférieurs à eux-mêmes en 1878, étonneront leurs admirateurs par l'élargissement de leurs styles et l'éclat de leurs conceptions. Ils ont grandi, eux aussi, au souffle de rénovation, et nous pouvons annoncer ici en connaissance de cause que de nobles surprises nous sont réservées par ces deux maîtres.

D'autre part, si depuis 1867 l'École française a perdu bon nombre de ses chefs et presque tous ses paysagistes : les Rousseau, les Corot, les Diaz, les Millet; si l'orientalisme semble avoir jeté sa dernière flamme avec Fromentin, Belly et les spécialistes; si le génie d'Henri Regnault a sombré prématurément dans la grande tourmente, il nous est né une pléiade de talents hâtivement mûris qui ne laissera pas de se tailler une bonne place dans l'estime publique : la plus juste popularité est promise aux œuvres militaires de MM. de Neuville, Detaille et Dupray. Le groupe des Alsaciens a subi une perte irréparable, il est vrai, dans la mort de Gustave Brion. Dans la peinture dite de genre, le *fortunisme* a développé à l'excès le goût du bibelot, mais il a rendu à nos peintres le souci d'une qualité un peu négligée depuis le dix-huitième siècle, le charme du coloris, l'attrait souriant des choses industrieuses. Quant à l'impressionnisme, puisqu'il faut l'appeler par son nom, il aura servi à contrebalancer la vogue démesurée du fortunisme, et, à ce point de vue, ses incartades auront eu leur utilité. Toutes ces questions, sur lesquelles la critique d'art a vécu depuis six ans, s'élucideront au Champ-de-Mars et e niveau s'établira de lui-même.

Arrêtons ici le lecteur sur une remarque. N'est-il pas singulier que, par ce temps de réalisme universel, nous n'ayons pas de peinture de mœurs? La vie sociale, dans un pays qui a produit Balzac, n'a ni un Jan Steen, ni un Téniers, pas même un Brauwer. L'étude inépuisable de nos usages, de nos vices, de nos ridicules, de nos mœurs enfin ; l'observation du pittoresque intime, la recherche du caractère ethnographique semblent abandonnées aux dessinateurs des publications illustrées. La vie civile du peuple français au XIXe siècle n'aura-t-elle donc pour monuments que des crayonnages? La petite école alsacienne fait seule exception à ce fait inexplicable. Quant à la Bretagne qui fut fort à la mode à certaine époque, elle s'épuise visiblement. Mais la Normandie, mais la Provence, mais la Bourgogne n'ont pas de peintre. Tout se centralise à Paris et dans Paris seul, qui (fait encore plus exorbitant !) n'a pas, lui non plus, de peintres parisiens proprement dits. L'artiste qui représente le mieux la Parisienne est un Belge ; celui qui rend le plus exactement les vues de la capitale est un Napolitain. Une telle anomalie ne saurait manquer de sauter aux yeux des visiteurs, et nous espérons que l'étonnement qu'elle causera aidera à la faire cesser.

L'architecture en France, à l'heure qu'il est, brille avant tout par l'érudition et dans la théorie. Il y a dans les livres qu'elle produit plus de goût inventif qu'on n'en retrouve peut-être dans les édifices qu'elle bâtit; ses chefs-d'œuvre pratiques sont des restaurations. Toutefois l'Opéra de Charles Garnier et le monument même de l'Exposition universelle au Trocadéro et au Champ-de-Mars peuvent être acceptés pour des types intéressants de l'art actuel. L'Opéra de Charles Garnier a quelque chose de babylonien et d'asiatique qui exprime assez exactement notre état psychologique et y correspond.

La gravure a pour elle une école d'aquafortistes remarquables qui tiendra tête au moins aux envois de l'Angleterre, de l'Autriche et des autres puissances.

Venons aux arts industriels.

Depuis l'année 1870, il y a eu des tentatives heureuses de rapprochement entre l'art et l'industrie; les progrès ont été sensibles. L'industriel a reconnu la nécessité d'aller à l'artiste et d'en utiliser les talents. L'artiste, de son côté, s'est dégagé de cette idée, propagée dans les ateliers par le romantisme, que le don des arts est une sorte de privilége hiératique et solennel auquel on attente par la diversité des recherches. Les sculpteurs ont consenti à fournir des modèles nouveaux aux bronziers, par exemple; les peintres, à livrer des types de décoration. L'échange des forces commence à s'établir couramment, sous les auspices d'une institution vraiment patriotique et que nous nous devons tous d'encourager, nous voulons parler de l'Union centrale.

Nous serons appelés à juger des résultats obtenus à l'Exposition et nous prédisons à l'avance qu'ils seront excellents. L'industrie d'art privée a fait des efforts énormes et de non moins énormes sacrifices pour reconquérir à notre pays la vieille suprématie incontestée que lui avait léguée le siècle précédent.

D'ici au jour de l'ouverture, les ateliers vont ronfler comme les forges de l'Etna. Quant à l'industrie d'État, il n'y a pas à douter de ses succès. Des directions libérales et intelligentes l'ont secouée de ses torpeurs et lui ont imprimé un élan depuis longtemps inconnu. M. Darcel, aux Gobelins, a sauvé la textrine française de la routine qui l'envahissait et il l'a lancée dans les voies larges ouvertes par le xv[e] et le xvi[e] siècle. La manufacture de Sèvres, aiguillonnée par d'ardentes concurrences, envoie, du fond de son vallon, cent petites fumées bleues de bon augure. Partout enfin on s'agite et l'on se prépare, et grâce à ce beau courage qui est la vertu de notre sang on ne parle nulle part de temps perdu et l'on triple celui qui reste.

Nous pouvons donc, sans regrets et sans craintes, dire adieu à l'an qui s'abîme dans le passé. 1877 ne comptera peut-être pas autant dans l'histoire de l'art que 1876, qui fut une année heureuse et féconde en réussites et pendant laquelle la poussée intellectuelle de rénovation atteignit à une rare hauteur; mais ses douze mois n'en auront pas été perdus si, pendant leur cours orageux, on a rassemblé ses forces et si l'on s'est préparé à la grande bataille du progrès que nous livrons à l'univers.

Émile Bergerat.



UN PEINTRE A L'OUVRAGE

Dessin d'Henri Pille.

LA MÉLODIE

C'est un reproche qu'on entend souvent faire aux œuvres musicales modernes, qu'elles manquent de mélodie. Il en est peu qui aient échappé à cette critique; le *Faust* de Gounod en a été atteint; Meyerbeer, Rossini même ne parurent point, aux yeux de leurs contemporains, être doués du génie mélodique; Beethoven a été accusé de sacrifier la mélodie à la science; Mozart a, dans son temps, passé auprès de quelques grands personnages pour mettre trop de notes dans sa musique; ayant répondu à je ne sais quel prince qu'il y en avait juste ce qu'il fallait, il passa pour un impertinent. Cette critique persistante, et qui s'est encore aggravée de nos jours, nous paraît provenir de ce que le public donne aujourd'hui au mot *mélodie* un sens trop restreint.

Les mots restent les mêmes, tandis que le sens qu'on y attache varie avec les temps. Il en est dont la signification primitive est tout à fait altérée par l'usage; le plus ordinairement ils conservent leur sens d'une façon générale, et ce ne sont que des déviations, des nuances de l'idée qu'ils représentent qui forment une nouvelle convention du langage. Le mot *mélodie* n'a pas toujours voulu dire la même chose; ni dans l'antiquité, ni aux premières époques de la civilisation chrétienne, et jusqu'au xviii[e] siècle, ce mot ne correspond pas à ce qu'on entendait au xviii[e] siècle par *mélodie*. Enfin, aujourd'hui même, il y a une notable partie du public et des artistes qui n'entendent pas ce terme

de la même façon. De plus, on donne souvent aux mots *air*, *chant*, *motif* le même sens que celui de *mélodie*. Ayant souvent à nous servir de ces différents termes dans les analyses musicales d'œuvres modernes, peut-être serait-il intéressant d'en donner la définition au lecteur.

De nos jours, quand on accuse un ouvrage de manquer de mélodie, on veut dire qu'on n'y trouve pas de formes musicales rhythmées, d'un contour arrêté et défini, pouvant se graver dans la mémoire, indépendamment du sens des paroles et de sa signification dramatique ou pittoresque.

C'est prendre la mélodie dans son sens le plus étroit et en réduire singulièrement les attributions.

Pour exprimer ce genre de mélodie, il y a un mot plus nouveau et qui n'apparaît guère dans le vocabulaire technique des musiciens qu'à une époque très-rapprochée de nous, à la fin du XVIII[e] siècle : c'est celui de *motif*.



UN « PHÉNOMÈNE »

Dessin d'HENRI PILLE.

Il est aussi employé dans la peinture pour désigner un ensemble d'objets, arbres, maisons, personnages, formant un groupe dont l'arrangement constitue un tableau distinct, se séparant du reste des objets environnants et ayant sans doute un charme, une valeur artistique particulière, puisqu'il est propre à être reproduit sur une toile.

Ce n'est pas encore le tableau, c'en est le motif.

Pour la musique, le motif se constitue de même, avec cette différence qu'il n'est pas fourni par la nature extérieure, mais qu'il naît spontanément dans l'esprit du compositeur sans qu'il en puisse donner aucune raison autre que celle d'être sous une certaine impression triste ou gaie.

Un *motif* musical est une série de notes ayant un lien commun, dont les rapports de durée, de hauteur, de timbre même sont tels qu'ils forment une sorte de contour, de relief que l'oreille saisit et analyse, comme la main par le toucher se rend compte de la forme d'un objet. Si la mélodie est le terme le plus général qu'on puisse appliquer à toute forme musicale, le *motif* est le terme qui offre le sens le plus étroit. On donne aussi à un pareil assemblage de sons le nom de *thème*.

Le mot mélodie a, comme nous l'avons dit, un sens plus général, et peut-être sera-t-on curieux de voir les définitions qui en ont été données.

La première définition d'un mot, c'est son étymo-

logie, puisque les termes dont il est formé sont ses racines mêmes et sa raison d'être.

La mélodie en a plusieurs; la première est celle-ci : *mel*, venant du grec, et qui veut dire miel, et *odè*, chant. C'est le sens figuré du mot, donnant à entendre que la mélodie a la douceur du miel et doit être avant tout agréable à l'oreille.

Il y a une autre étymologie plus savante, qui se rapproche davantage de ce qu'est, en effet, la mélodie dans son sens le plus réel.

Nous l'empruntons au dictionnaire de M. Littré :

« *Melos* et *odè*. La mélodie est proprement le chant, ou *melos*. Pour bien comprendre ce mot, il faut se rappeler que *melos*, originairement, signifiait *membre*, et qu'on a dès les premiers temps appelé ainsi les parties en lesquelles une phrase se divise. Ce sont ces parties qui frappent l'oreille de manière à marquer une certaine cadence, et la mélodie était précisément le chant musical de cette phrase cadencée. »

On voit que toujours la mélodie a été considérée comme une sorte de discours musical, ayant ses divisions, son développement, comme dans le langage parlé. Les règles du chant, appliquées à la poésie, forment ce qu'on appelle la *mélopée*. Aristide Quintilien divise la mélopée en trois genres : l'*hypatoïde*, ainsi nommée de la corde *hypate*, la plus basse de la lyre, qui réglait les chants graves, propres au mode tragique; la *mésoïde*, ainsi nommée de la corde du milieu, régissant les sons du médium répondant au mode comique consacré à Apollon; la *nétoïde*, de *netè*, la dernière corde, la plus aiguë, qui constituait le mode dithyrambique ou bachique.

Cette définition du mot *mélodie* convient à la musique antique, au plain-chant du moyen âge et aux compositions de toutes sortes jusqu'au XVIe siècle. La musique suivait alors docilement les divisions des phrases poétiques.

La musique qui s'est développée chez les nations de l'Occident n'a jamais été divisée d'une façon aussi déterminée, et on n'a jamais fait de traité réglant l'emploi de certaines régions sonores consacrées à certaines expressions dramatiques ou poétiques; mais la mélodie de notre système musical n'a pas été non plus créée au hasard, et dès les débuts du drame chanté on aperçoit des divisions mélodiques dans les chants, qui vont en s'affirmant de plus en plus.

Jusqu'au moment où l'Italie inventa l'opéra, la musique d'église et les morceaux de musique profane suivaient les paroles et se conformaient à la longueur des périodes de la phrase poétique : la mélodie proprement dite et telle qu'on l'entend aujourd'hui n'existait pas encore, si ce n'est dans la musique populaire, sous forme de courts airs de danse ou de chansons.

Le second âge de la mélodie, si on peut parler ainsi, commence avec les premiers essais du drame lyrique, en Italie, au XVIe siècle, et avec les premiers morceaux de musique instrumentale. Ces premiers opéras n'étaient guère que de longs récitatifs, souvent très-expressifs; mais, peu à peu, dans certains endroits, les plus pathétiques du drame, on voit se former des embryons d'airs rhythmés et mesurés.

Ce sont ces passages qui, en s'agrandissant sans cesse, sont devenus la mélodie dramatique qui a été développée par les Italiens. Au commencement du XVIIIe siècle, les opéras de Scarlatti contiennent autant de mélodies que de récitatifs. Les phrases sont déjà longues, formées d'un motif principal et de périodes incidentes qui le ramènent une ou plusieurs fois. Pendant une grande partie du XVIIIe siècle, les grands airs d'opéra italien furent en forme de rondeau : « C'est une sorte d'air dont la forme est telle, qu'après avoir fini la seconde reprise on reprend la première, et ainsi de suite, revenant toujours et finissant par cette même première fois où on a commencé. » (JEAN-JACQUES ROUSSEAU.)

La mélodie dramatique alla toujours grandissant et allongeant ses périodes, se colorant peu à peu par l'instrumentation, sans cependant briser son unité, jusqu'au moment où Mozart, dans son *Don Juan* et ses opéras, l'amena à la perfection. Ce qui caractérise cette seconde transformation de la mélodie, c'est que, tout en étant en rapport avec le sens des paroles, elle a cependant un sens musical qui lui est propre et qui est indépendant du texte; appelant à son aide le rhythme et la mesure, elle se dégage tout à fait du récitatif et réunit ainsi, au profit de l'expression et du plaisir de l'oreille, tous les éléments qui composent l'art musical.

J.-J. Rousseau définit ainsi la mélodie : « La mélodie est la succession des sons tellement ordonnée selon les lois du rhythme et de la modulation qu'elle fasse un sens agréable à l'oreille. » Cette définition répond en effet parfaitement à toute la musique du siècle passé, qui, tout en faisant grand cas de l'expression dramatique, cherchait toujours la beauté dans la forme musicale, beauté dont l'oreille est le premier juge puisque c'est à elle que s'adresse d'abord la musique.

Mais c'est surtout dans la musique instrumentale que la formation de la mélodie indépendante est plus facile à observer. Elle acquit son plein développement à la fin du XVIIIe siècle; les symphonies d'Haydn en sont le meilleur exemple que l'on puisse citer. Cela s'explique par la façon dont se faisait l'éducation musicale et par l'état particulier de la langue musicale.

LÉON PILLAUT.

MUSÉES DE HOLLANDE

— FIN —

C'est à ce point de vue que la principale collection du pays, celle du musée d'Amsterdam, logée au *Trippenhuis* de la manière que l'on sait, sera transportée dans l'édifice dont les fondations s'élèvent en ce moment, et qui doit recevoir cette précieuse collection de tableaux et d'estampes.

D'autres villes se sont empressées de suivre cet exem-

ple. A Utrecht, les tableaux appartenant à la ville et déposés jusqu'ici à la maison municipale ont été, en y ajoutant d'autres toiles (en tout 120), réunis de manière à former un musée nouveau. Cette collection, logée dans un édifice destiné aux arts et aux sciences, contient surtout des œuvres importantes de maîtres qui ont vécu à Utrecht, tels que Gérard Honthorst, Abraham et Henri Blomaert, etc. Quant à la collection d'antiquités et d'objets d'art, elle est restée à l'hôtel de ville; elle est riche en antiquités romaines trouvées dans les environs de la ville; elle renferme aussi des morceaux d'architecture et de sculpture du moyen âge.

A Leyde également, l'administration municipale a créé un nouveau musée, qui est un ornement de plus à ajouter aux anciennes collections que possède la ville. Celle-ci, on le sait, avait déjà son musée d'antiquités, connu par ses sculptures indoues et ses monuments égyptiens. Au nouveau musée ont été rassemblés tous les tableaux, dessins, estampes, médailles, objets d'art, etc., appartenant à la ville. Les tableaux sont au nombre de 168; on y voit des œuvres qui mettent certains maîtres pour la première fois dans leur pleine lumière. C'est ce qui arrive, par exemple, pour un portraitiste né à Leyde en 1587, Joris van Schooten, que Waagen n'a fait que nommer dans son Manuel des écoles allemande et hollandaise, sans donner sur lui aucun détail.

A la Haye, on peut signaler le même empressement de la part de l'administration municipale. Les objets d'art appartenant à la ville ont été groupés en un musée nouveau appelé *Gemeende Museum*, où le nombre des toiles dépasse la centaine. Mais c'est moins la quantité que la qualité qui les fera remarquer. L'observation que nous présentions tout à l'heure à l'occasion du musée de Leyde s'applique également à celui de la Haye, pour des maîtres tels que J. de Ravesteyn, Joachim Hockgeest, Jan van der Baen, dont les œuvres se rencontrent rarement dans les galeries; Jakob van Croos, peu connu, mais digne imitateur de Ruysdaël, etc., qui se montrent là dans tout leur éclat. Ce musée renferme aussi le germe d'une collection d'objets historiques et autres se rapportant à la ville de la Haye.

Pour en revenir aux collections de cette dernière ville, qui appartiennent à l'État et dont nous avons commencé à parler ci-dessus, les objets (autres que les tableaux) expulsés du palais du prince Maurice ont servi à former deux musées nouveaux : l'un appelé Musée hollandais, consacré aux objets historiques qui s'y rencontrent en grand nombre; l'autre dit le Cabinet royal des raretés, contenant des pièces moins importantes, des objets d'art industriel et autres.

Et puisqu'il est question de la Haye, ajoutons, d'après la même source, que le fameux tableau de Rembrandt, la *Leçon d'anatomie*, qui avait depuis longtemps besoin d'une réparation entière, a été rentoilé et restauré fort habilement par un artiste d'Amsterdam expert en ces sortes de travaux, sans que cette toile illustre ait subi dans l'opération la moindre avarie.

L'artiste, qui a travaillé sous les yeux du directeur du musée, est le même à qui l'on doit la traduction hollandaise d'un traité important sur les couleurs en peinture; *Sur les couleurs à l'huile*, par Pettenkofer, trad. en hollandais par W.-A. Hopman (Amst., 1871).

CHRONIQUE ARTISTIQUE

L'Opéra.

Voici un extrait du rapport présenté par M. Tirard au nom de la commission du budget, et qui concerne l'Opéra.

Le directeur de ce théâtre, qui reçoit une subvention annuelle de 800,000 fr., a reconstitué, de 1875 à 1877, treize ouvrages du répertoire, *la Juive, Hamlet, Guillaume Tell, la Favorite, les Huguenots, Faust, Don Juan, le Prophète, Freyschutz, Robert le Diable, la Reine de Chypre, Coppélia* et *la Source*. En tout, onze opéras et deux ballets.

Il restait à remettre à la scène deux pièces de l'ancien répertoire détruit par l'incendie de la rue Le Peletier: *l'Africaine* et *la Muette*. Le premier de ces ouvrages a paru; le deuxième est prêt.

L'Opéra doit donner, chaque année, un grand opéra et un ballet, ou un opéra en un acte.

Il a donné, pour 1875 : *Jeanne d'Arc*, opéra en 5 actes; *Sylvia*, ballet en 3 actes.

Pour 1876 : *le Roi de Lahore*, opéra en 5 actes; *le Fandango*, ballet en 1 acte.

Le directeur est en retard pour l'année 1877; mais, d'accord avec la Société des auteurs, le compte des ouvrages nouveaux se fait tous les deux ans.

Il devra donc donner, en 1878, deux opéras et deux ballets.

Le bureau des théâtres avait espéré que la *Francesca de Rimini*, de M. Ambroise Thomas, pourrait être représentée pendant l'Exposition, mais les prétentions inouïes des interprètes demandés par les auteurs ont empêché la réalisation de ce projet.

Obligé de renoncer à *Francesca de Rimini*, le directeur de l'Opéra s'est mis d'accord avec M. Gounod pour *Polyeucte*, qui ne tardera pas à être mis à l'étude.

La situation de l'Opéra est bonne; la première période biennale a donné à l'administration des beaux-arts une part de bénéfices de 466,674 francs 90 centimes, qui a été employée :

1° 386,675 fr. à la réfection des décors incendiés, et pour laquelle il n'existait plus de crédit;

2° 80,000 fr. donnés à titre de subvention extraordinaire au Théâtre-Lyrique.

L'année 1877 donnera un bénéfice d'environ 100,000 francs qui paiera une partie des frais de mise en scène de la *Muette de Portici*.

Le Louvre.

Les échafaudages qui masquaient depuis longtemps la colonnade du Louvre ont complétement disparu.

Le travail de restauration est entièrement terminé; il était très-important.

En outre du grattage des colonnes des deux ailes, on a restauré complétement l'avant-corps central du bâtiment.

On a remis à neuf l'œuvre de Lemot, bas-relief représentant le buste de Louis XIV placé sur un piédestal par Minerve. Dans la composition de ce bas-relief entrent des Amours, des Muses et nombre d'autres figures mythologiques.

Le dessus de la grande porte est orné d'un autre bas-relief sculpté par Cartelier et représentant une Renommée montée sur un char, conduite par des génies et distribuant des couronnes.

Le buste de Thiers.

M. Guillaume, directeur de l'École des beaux-arts, vient d'être chargé par le ministre de l'instruction publique de faire le buste de Thiers, destiné à l'Institut.

La collection Schliemann.

Nous avons déjà annoncé que le docteur Schliemann, auquel on doit la découverte de trésors archéologiques inappréciables, expose en ce moment au *South-Kensington Museum* la collection d'antiquités qu'il a rapportées l'année dernière de la Troade.

Cette collection comprend plusieurs milliers d'objets disposés dans vingt et une vitrines; on remarque surtout le trésor du roi Priam, trouvé, en 1873, sur le plateau d'Hissarlik. Ce trésor était renfermé originairement dans un coffre en bois qui fut consumé pendant l'incendie qui détruisit Ilion.

Un morceau de cuivre tordu, probablement une poignée, et une clef de ce coffre sont exposés dans l'une des vitrines, à côté du trésor dont les pièces principales sont deux diadèmes en or, *plekte anadesme*, d'un travail remarquable. On admire aussi des chaînes, des bracelets, des boucles d'oreilles, des bagues et autres ornements en or; des vases, des coupes, des lames de couteau en argent, des haches en bronze, des javelots et un grand bouclier, l'*aspis omphalœa* d'Homère; la plupart de ces objets portent les traces du feu qui les a plus ou moins endommagés.

Les autres antiquités, provenant des fouilles d'Hissarlik, comprennent des spécimens de terre cuite, des amphores, des broches, des ustensiles en cuivre ou en argent, des aiguilles en bois ou en os, des instruments de musique, des statuettes votives. Le docteur Schliemann a prêté au *South-Kensington Museum* plusieurs objets recueillis sur l'emplacement d'Héracon, près de Mycènes.

Nous citerons, entre autres, une Junon idole en agate, une gemme en porphyre, représentant deux divinités phéniciennes lançant la foudre, une colonne commémorative trouvée dans le temple de Minerve à Ilion. Cette colonne, qui date du IIIe siècle avant J.-C., porte une série d'inscriptions relatives à des concessions de terres faites par le roi Antiochus à Aristodicides.

Une statue pour deux sculpteurs.

Il s'est élevé une contestation judiciaire à propos de certaine figure sculptée que M. Berthier, un banquier, a signée, qu'on a pu voir exposée au Salon de 1875 et qui s'appelait la *Rêveuse*. Cette *Rêveuse* est aujourd'hui réclamée par un second père, le sculpteur Darragnon, qui n'a point mis son nom sur le socle, mais qui assure avoir fait naître cette *Rêveuse* sous son ciseau. M. Darragnon aurait ainsi, de son propre aveu, vendu son œuvre à M. Berthier, ce qui n'est point précisément, pour un artiste, un titre de gloire. Le sculpteur Darragnon a, pour corroborer son assertion, deux témoins : un modèle, Mlle Renée, et un chanoine qui a vu travailler l'artiste à la *Rêveuse*. Voilà un chanoine que les nudités n'effraient guère et qui n'eût pas ordonné de barbouiller et d'effacer les compositions de Jules Romain, comme le fit certain pape. M. Dupanloup n'a-t-il pas exigé qu'on enlevât du musée d'Orléans des *Baigneuses*, non de Courbet, mais du peintre Antigna, qui n'ont rien de très-provoquant?

Donc le chanoine dit : J'ai vu! et Mlle Renée dit : J'ai posé! Mais la signature de M. Berthier est là; elle fait loi, et le tribunal a tout simplement demandé à M. Berthier s'il jurait que la *Rêveuse* était bien son œuvre. M. Berthier en a fait le serment. Les critiques d'art n'ont donc plus rien à voir là. Mais ce procès et ces plaidoiries nous rendront, à l'avenir, un peu sceptiques sur bien des œuvres exposées au Salon. Le marbre souffre tout, comme le papier, et il ne pourra jamais dire quelles mains l'ont poli. La terre cuite ne réclamera point. Le plâtre restera muet. Qui nous dit cependant que sous chaque Berthier il n'y a pas un Darragnon, et qui empêchera le premier venu de se planter devant une œuvre d'art et de dire :

— Mon voisin l'a signée, mais moi je l'ai créée?

Un serment du voisin arrangera tout, il est vrai, mais le doute n'en subsistera pas moins dans l'esprit des sceptiques. Je vois d'ailleurs qu'en ces matières c'est le contraire des drames de la paternité. La question n'est point de savoir qui *n'est pas le père*, comme en bien des procès, mais bien qui *est le père*. Salomon, dont je parlais tout à l'heure, et dont on parlera encore bien longtemps lorsqu'il s'agira de justice, eût trouvé un autre jugement que le serment. Il eût fait apporter devant lui la figure de la *Rêveuse* et il eût donné ordre à quelque Hercule de la briser à coups de marteau. Celui des deux sculpteurs qui eût crié : *Grâce!* eût été déclaré l'auteur de la statue. Mais la sentence n'eût rien prouvé. On peut être amoureux de l'œuvre d'un autre et fort mécontent de son propre travail. Le serment, après tout, est encore le meilleur moyen — et le plus sincère, à coup sûr, — de juger sainement.

Il y a, au surplus, des traditions d'atelier qui donnent volontiers deux pères à une même œuvre. C'est ainsi que le peintre O. Tassaert, mort si misérable il y a peu d'années, passe à tort ou à raison pour avoir peint en grande partie le tableau fameux de Bouchot, mort lui aussi, les *Funérailles de Marceau*, qu'on voit au musée de Chartres et qui n'a été dépassé en popularité que par le *Marceau sur son lit de parade* de Jean-Paul Laurens.

La nouvelle Pompéi.

Il a été, comme on sait, annoncé qu'une découverte archéologique d'une grande importance avait été faite récemment en Italie. Il s'agirait d'une nouvelle Pompéi, d'une ville souterraine qui aurait été retrouvée tout à fait par hasard, non loin du mont Gargano, en Apulie, à l'occasion des travaux exécutés pour le nettoyage d'une source.

D'abord on aurait rencontré un temple antique, un temple de Diane, puis un magnifique portique, long de 20 mètres, avec colonnes sans chapiteaux, et enfin une nécropole ne couvrant pas moins de 15,000 mètres carrés.

Beaucoup d'inscriptions importantes auraient déjà été mises au jour, et quelques-unes déposées au musée national de Naples.

Cette ville retrouvée est identique à l'ancienne Sipontum, près d'Arpinum, dont Strabon, Polybe, Tite-Live et d'autres historiens de l'antiquité ont parlé.

Elle n'a pas été, comme Pompéi, ensevelie sous les cendres; elle a été engloutie par suite de violents tremblements de terre. Les maisons sont enfouies à 6 mètres environ au-dessous du sol cultivé.

Le gouvernement italien aurait déjà, dit-on, pris toutes ses mesures pour y entreprendre des fouilles sur une grande échelle.

GLEYRE

D'APRÈS CHARLES CLÉMENT [1]

Ennemi du bruit, indifférent à la gloire, tempérament nerveux, délicat et impatient, devant subir toutes les épreuves avant d'atteindre au but, voilà Gleyre; mais la volonté, la foi dans un idéal artistique l'ont placé au rang des esprits d'élite et font de lui l'honneur de notre pays et de notre époque. « Gleyre vivra, dit M. Charles Clément, car par les délicieuses créations de son crayon et de son pinceau il a ouvert une nouvelle échappée sur le monde radieux, idéal, que le poëte et l'artiste sont chargés de montrer à nos sens. »

Malgré toute sa valeur, Gleyre est peut-être de tous les artistes le moins connu du gros public, ce qu'explique fort bien son caractère paisible. Mais, s'il n'a pas eu dans sa vie d'éloges plus ou moins intéressés, un de ces rares amis comme il est donné aux esprits d'élite seuls d'en avoir, un ami qui fut pendant trente ans son plus fidèle compagnon,



VÉNUS SUR UN BOUC

(D'après GLEYRE.)

qui a suivi pas à pas sa vie et son œuvre, M. Ch. Clément pour tout dire, lui élève aujourd'hui un monument impérissable. Et son but est certainement atteint, car un tel livre fait connaître dans Gleyre un artiste d'un grand esprit, d'un grand cœur, un homme de la meilleure trempe.

Ce n'est pas la pauvreté, c'est la misère qui fut le lot de Gleyre pendant une grande partie de sa vie : lorsqu'elle cessa de le paralyser, il n'avait plus cette élasticité de la jeunesse qui peut, elle, s'accommoder de bien des choses. Aimant avec passion l'indépendance, nous dit son biographe, il était incapable de soutenir cette lutte pour l'existence qui la procure. On peut voir par ses lettres, dont M. Charles Clément a publié de si nombreux et de si intéressants fragments, combien les préoccupations matérielles, qui étaient insupportables à sa nature contemplative, entravèrent ses premiers pas et mêlèrent d'amertume aux impressions de sa jeunesse. Arrivé à Paris à l'âge de dix-sept ans, Gleyre entra chez Hersent qui lui prédit un brillant avenir, mais il ne resta que onze mois dans cet atelier, par raison d'économie sans doute, ainsi que nous le prouve sa correspondance. Les chiffres suivants donneront une idée du modeste budget du jeune homme : 18 fr. par

1. *Gleyre, étude biographique et critique*, avec le catalogue raisonné et critique de l'œuvre du maître, par Charles Clément. 1 vol. gr. in-8, orné de 30 photogravures (procédé de Braun et Cie, de Dornach). Genève et Neuchâtel, J. Saudoz. Paris, librairie académique Didier et Cie. — Les photogravures laissent quelque peu à désirer, ce qu'il faut attribuer, croyons-nous, à la difficulté de rendre les œuvres de Gleyre, car nous avons en main de magnifiques épreuves de ce procédé qui nous paraît être le plus artistique de tous ceux qu'on emploie aujourd'hui.

mois pour son maître, 5 fr. de masse pour les modèles, 2 fr. 50 pour les chaises, 6 fr. pour le bois, 6 fr. pour les brosses, puis 80 fr. pour les meubles, 33 fr. pour ses dîners du mois.

Le 28 décembre 1825, il écrit à ses oncle et tante à Lyon : « Vous direz que je ne vous écris que pour vous demander de l'argent. Croyez-vous que ce soit mon plaisir d'en demander? Mais j'y suis forcé.» Et plus loin : « Le froid commence bien à m'ennuyer. S'il fallait me chauffer dans ma chambre, cela me ruinerait. J'ai voulu faire du feu dimanche; j'ai brûlé pour 25 sous de bois. Aussi je me suis bien promis de ne plus me chauffer. »

La gêne où le tenait l'exiguïté de ses ressources ne l'empêcha pas de faire, à Paris, d'excellentes études, travaillant soit à l'École des beaux-arts, soit au musée du Louvre, fréquentant assidûment l'*Académie* du soir tenue par Suisse. Quelques portraits et une imitation peinte de la charmante composition de Prud'hon, l'*Aminta*, furent ses premiers ouvrages.

En 1828, après un assez court séjour à Lyon auprès de ses parents, il se rend en Italie avec son ami Sébastien Cornu. Il avait hâte d'arriver à Florence et ne séjourna que fort peu de temps dans les villes du Nord. La ville des Médicis fut donc sa première étape importante, et il y fit un grand nombre de copies. Au commencement de 1829, il était à Rome : ses lettres à son oncle et à son frère nous font connaître la position difficile où il se trouvait, position qu'aggravaient singulièrement l'irrégularité et la négligence que mettaient ceux-ci à lui envoyer de très-modestes subsides. Durant les quatre années qu'il resta à Rome, Gleyre chercha sa voie, mais la quantité de chefs-d'œuvre qu'il avait devant les yeux plongea sa nature de sensitive dans une sorte de lassitude et d'affaissement.

Ses camarades d'étude partent pour Naples ; il voudrait les y suivre, mais le manque d'argent l'en empêche. Le 2 avril 1831, il écrit à son frère Henry : « Si tu as envie de me revoir, il faut me fournir les moyens de faire ce voyage et celui de Venise. Il me faut 2,000 fr. absolument. Je te ferai dix tableaux et même quinze si cela est nécessaire; mais je veux voir ces deux villes ». Dans une lettre de 1832, nous lisons : « Si je n'avais pas trouvé à faire quelques portraits à bas prix, je ne sais pas trop comment j'aurais fait pour vivre ! Enfin, c'est égal, j'ai vécu et je ne dois pas grand'chose, mais aussi je dois convenir que je suis tout nu. Pas une chemise sans trou. En fait d'habits, je n'ai absolument que ceux que je porte : une redingote, brillante il est vrai, mais c'est l'huile qui lui donne ce lustre. » M. Charles Clément ajoute que Gleyre avait un talent tout particulier pour peindre à l'aquarelle les coutures blanchies de ses habits. Dans l'hiver de 1832 à 1833, notre peintre parvint enfin à faire ce voyage de Naples « qui était devenu pour lui un véritable cauchemar ». Il s'y trouva avec MM. Chenavard, Nanteuil et Edgar Quinet. Dans l'été de 1833, il était de retour à Rome : son ami Cornu venait de se marier avec Mlle Hortense Lacroix, fille de la gouvernante de la maison de l'ex-reine de Hollande. Durant les quatre nouvelles années qu'il resta à Rome, il passa la plus grande partie de son temps dans cette maison, où se réunissaient quantité d'hommes éminents dans les sciences et les lettres. Il voyait habituellement Perrin, Horace Vernet, directeur de l'Académie, Schnetz, Berlioz, le jeune Louis Bonaparte, Chenavard, Nanteuil. Léopold Robert s'était beaucoup attaché à lui et avait entrepris de le faire travailler; mais, plongé dans ses rêveries, Gleyre n'écoutait pas les réprimandes. Cependant, comme le dit fort bien M. Clément, cette apparente oisiveté représente pour Gleyre la période d'incubation, si nécessaire à un grand nombre d'artistes. Dans ces contemplations silencieuses, dans ces méditations solitaires au milieu de ces sublimes campagnes romaines ou devant les fresques de la Sixtine ou du Vatican, son talent et son goût se formaient et se mûrissaient. Comme il fallait vivre, Gleyre donna quelques leçons, et ici se place une très-jolie anecdote de cette existence d'artiste, que M. Clément raconte ainsi : « Mme Cornu l'avait proposé à l'impératrice de Russie qui cherchait un maître de dessin pour sa fille. On l'avait agréé. Mais il paraît qu'à ce moment Gleyre était très-mal vêtu et dans un de ses plus cruels moments de misère. On ne va pas chez une princesse russe comme au *café Grec*, et il ne pouvait se présenter chez la grande-duchesse dans son costume de rapin. Il imagina d'emprunter pour la circonstance, à M. Nanteuil avec qui il était très-lié, un magnifique habit bleu à larges basques et à boutons d'or. Il passait donc chez son ami en allant donner sa leçon, déposait sa vareuse de travail et endossait le frac qu'il rapportait une heure après. Il s'était pris d'une si grande affection pour cet habit qu'il finit par le troquer à M. Nanteuil contre un habit neuf. »

M. Clément met aussi au compte de cette période plusieurs tableaux à l'huile : une scène de *Brigands romains*, un *Raphaël quittant la maison paternelle*, des portraits et quelques aquarelles importantes.

En 1834, Gleyre partit pour l'Orient avec un Américain auquel, pour le prix des dépenses de ce voyage, il devait fournir des dessins et des aquarelles de chaque endroit important. Il visite successivement la Sicile, Corfou, Athènes, séjourne à Constantinople, où les rives du Bosphore lui fournissent quelques admirables motifs, s'arrête à Smyrne, à Rhodes, atteint Alexandrie, le Caire, remonte le Nil et pénètre dans le désert. Son journal de voyage offre un grand intérêt pittoresque et moral. « C'est l'Égypte vue par les yeux d'un artiste, dit M. Clément ; c'est surtout l'âme et le cœur d'un homme qui pense et qui sent profondément, et qui nous dévoile, dans ces sincères épanchements, le fond même de sa nature. » Sur le Nil, il a, dans une étrange vision, la première impression de son tableau du *Soir*, et visite, avec le père Enfantin, les ruines de Karnak.

A la fin de 1835, Gleyre qui s'était séparé de son Américain, dont les exigences étaient devenues into-

lérables, s'installa à Kartoum. Après un séjour de plus d'une année, dans un état complet de prostration, frappé par l'ophthalmie, on le porte, épuisé, mourant, sur un caboteur qui faisait le trajet d'Alexandrie à Beyrouth. Il arrive tant bien que mal dans cette ville; recueilli et soigné par les lazaristes français d'Antora, il guérit et regagne Alexandrie. Grâce à la libéralité d'un compagnon de route, il peut revenir en France en 1837, la santé délabrée et ne rapportant qu'une bien faible partie de ses projets, de ses études et de ses dessins.

Après s'être quelque peu reposé à Lyon, dans sa famille, il revint à Paris, et, dès lors, commence pour lui une nouvelle phase de son existence. Paul Delaroche, qui l'appréciait, se montre disposé à l'aider et à le patronner, mais ce n'était point chose facile avec la fierté de son caractère. C'est ainsi que, dans un moment où il était très-gêné, il refusa 1,500 francs qu'on lui offrait de son tableau des *Brigands*, fait à Rome, parce que cet ouvrage ne lui paraissait pas digne de lui. De cette époque datent les grandes esquisses, la *Pudeur égyptienne*, l'*Arrivée de la reine de Saba*, et le tableau *Cavaliers turcs et arabes*, qui, d'après M. Charles Clément, est, au point de vue exclusivement pittoresque, ce que Gleyre a fait de mieux.

Au commencement de 1839, Gleyre reçut une première commande, deux panneaux pour une salle à manger, et, en 1840, il se décidait enfin à exposer au Salon. Le premier ouvrage qu'il ait ainsi offert aux yeux du public était *Saint Jean dans l'île de Pathmos*, dont un critique éminent, Gustave Planche, fit alors un grand éloge. Vers la même époque, le duc de Luynes, qui faisait restaurer son magnifique château de Dampierre par l'architecte Duban, chargea Gleyre d'orner de peintures l'escalier d'honneur. Son œuvre se composait de quatre panneaux et d'un plafond; mais, à peine ces peintures étaient-elles terminées, que le duc de Luynes les faisait effacer et chargeait Ingres de les exécuter. La fatalité poursuivait ainsi notre artiste, car M. Clément, qui a vu les esquisses de la composition, affirme qu'elles attiraient tout d'abord par une grande élégance et une rare distinction. « Gleyre, dit son biographe, ne se releva jamais complétement de ce coup, et, malgré le soin qu'il mettait à la cacher, sa blessure n'en resta pas moins douloureuse et saignante. Ses amis de cette époque sont bien unanimes à dire que sa fierté ne se démentit pas un instant, mais il n'est douteux pour aucun de nous que c'est en grande partie au chagrin que lui avait causé cet affront qu'il faut attribuer une tristesse, un découragement, une sorte de misanthropie auxquels il n'échappait par instants que grâce à sa gaieté naturelle et à la vigueur de son caractère. »

Gleyre fit cependant un vigoureux effort pour échapper au découragement, et, au lieu de récriminer, il en appela au public tout entier en exposant, en 1843, le *Soir*, qui est resté un de ses plus beaux ouvrages et même un des plus ravissants tableaux qu'ait produits l'École moderne. Le *Soir* fut acheté par le gouvernement pour le musée du Luxembourg et valut à son auteur la médaille de 2e classe. A la fin de cette même année, Paul Delaroche, dégoûté de l'enseignement, lui cédait son atelier qui avait été celui de David et de Gros. C'était la fortune pour Gleyre. Eh bien! voici comment il répondit aux jeunes gens qui venaient lui demander d'être leur professeur : « J'accepte, mais à une condition : c'est que vous ne me donnerez pas un sou. Je me souviens du temps où j'étais bien souvent forcé de me passer de dîner pour économiser les 25 ou 30 francs que je devais donner au massier de M. Hersent. Je ne veux pas que, par ma faute, vous connaissiez ces misères. » Et c'est ainsi, dit M. Charles Clément, qu'il a dirigé, pendant vingt-sept ans, cet atelier d'où sont sortis un grand nombre de peintres contemporains.

Dès ce moment, la réputation de Gleyre était faite. Après le *Soir* vint la *Séparation des Apôtres*, exposée au Salon de 1845, achetée également par le gouvernement, et qui valut à notre peintre la première médaille. Un voyage qu'il fit à Venise dans l'automne de cette même année lui fut d'une grande utilité. « C'est en effet à partir de ce moment, déclare son biographe, qu'il adopta une manière plus large et plus souple, qui se retrouve dès lors dans tous ses ouvrages. Sa conception pittoresque devint poétique et idéale, son style plus élevé, plus simple, plus grand, plus personnel. » De retour à Paris, il peignit la *Nymphe Écho*, puis la *Danse des Bacchantes*, commencée en 1846 et achevée seulement en 1849, qui fut achetée par don François d'Assise. Dès ce moment, Gleyre ne parut plus aux expositions annuelles et se mit à son tableau, *la Mort du major Davel*, qui fut livré au musée de Lausanne dans le courant de 1850.

Découragé, déçu dans ses espérances, se réduisant au strict nécessaire pour venir en aide à ceux qui l'avaient si souvent aidé autrefois, souffrant de ne pas pouvoir accomplir ce devoir avec plus de largesse, il fut alors atteint d'une terrible maladie (une sorte de névralgie à la tête) qui le tint pendant près de dix-huit mois.

Après le coup d'État, plusieurs de ses meilleurs et de ses plus anciens camarades tournèrent à l'Empire. Gleyre cessa de les voir, et l'on sait combien de pareilles séparations sont cruelles. Son atelier se dépeupla peu à peu; il ne recevait plus que quelques amis très-intimes sur lesquels il pouvait absolument compter, et, depuis lors, il suivit une route de plus en plus solitaire. De cette époque datent plusieurs compositions religieuses qui se rapportent sans doute à une commande qui lui avait été faite par la ville de Paris. De 1854 à 1858, il exécuta ses *Romains passant sous le joug*, commandés par le gouvernement vaudois, puis trois de ses toiles les plus délicates et les plus accomplies, *Vénus Pandémos*, *Ruth et Booz*, *Ulysse et Nausicaa*.

« Quatre années d'application constante à un sujet aussi sévère que les *Romains passant sous le joug* l'avaient tendu et fatigué. Il revint avec plaisir aux motifs poétiques qu'il préférait, et c'est entre 1858

et 1863 qu'il exécuta *Daphnis et Chloé*, *Hercule aux pieds d'Omphale*, *Penthée poursuivi par les Ménades* et qu'il commença *Phryné devant l'Aréopage.* » Entre deux, il avait éprouvé une nouvelle et sérieuse crise de santé. Des engorgements des veines des orbites menaçaient de lui faire perdre la vue. Heureusement une cure à Luchon lui fit grand bien, et le mieux se maintint jusqu'à la fin de sa vie. C'est à cette période, qui fut une des plus fécondes de son existence, qu'appartiennent égalment plusieurs compositions peintes ou dessinées, restées inachevées, mais « suffisamment avancées pour que la



LES ROMAINS PASSANT SOUS LE JOUG, APRÈS LA BATAILLE DU LÉMAN

(Tableau de GLEYRE, au musée de Lausanne.)

pensée pittoresque de l'artiste s'y trouve nettement exprimée ». Ce sont l'*Amour venant demander aux Parques la grâce d'une fiancée malade*, les *Baigneuses*, la *Liseuse*, l'*Innocence*, les *Petits maraudeurs*, *Jeanne d'Arc entendant les voix dans la forêt* qui est une de ses compositions les plus originales, les mieux inspirées.

Où Gleyre se rapprocha assurément le plus de cet idéal de beauté féminine qu'il avait cherché pendant toute sa carrière, c'est dans les quatre tableaux *Minerve et les Grâces*, la *Charmeuse*, *Sapho* et le *Bain*, exécutés entre 1865 et 1868. « Dans les *Romains*, dit M. Clément, dans le *Penthée*, il a visé plus haut. Ces créations virginales et exquises, qui coulent de

son pinceau comme d'une source naturelle, marquent l'épanouissement complet de son génie. »

De 1868 à 1874, année de sa mort, Gleyre, qui était très-casanier et adorait Paris, continua à mener une existence monotone, régulière, à peine rompue par quelques voyages en Suisse. « Plus il allait, nous dit son biographe, moins il semblait désirer qu'on s'occupât de lui. Il avait obstinément refusé la croix de la Légion d'honneur, disant simplement que ce genre de distinction n'était pas en usage dans son pays, et malgré les plus pressantes instances il ne voulut jamais faire son portrait pour la collection célèbre du *Musée des Offices* de Florence. » C'est à Lausanne, on le sait, qu'il passa l'hiver de 1870, faisant, pour



PHROSINE ET MÉLIDORE

(Fac-simile d'une estampe dessinée et gravée par PRUD'HON.)

vivre, les portraits de M. et de Mme Ormond, de Mme de Coppet, de M. Mercier, de M. Ruffy; il revint à Paris à l'automne de 1871, fit le beau portrait de M. Kern, se remit à son *Enfant Prodigue*, commandé en 1867 et qu'il acheva en 1873. Dès 1872, il menait de front cinq tableaux importants, la *Jeune fille distraite par l'Amour*, la *Pandore*, les *Parques*, le *Paradis* et la *Vierge et les deux enfants*, mais la mort subite qui le frappa, le 17 mai 1874, ne lui permit pas de pousser bien loin ces projets.

Tel a été Gleyre dans ses œuvres et dans sa vie. Après la notice publiée par M. Fritz Berthoud dans la *Bibliothèque universelle*, personne ne le fait mieux connaître que M. Charles Clément. Il faut lire les intéressants détails qu'il donne sur l'atelier du peintre, sur ses amis, ses élèves, sa vie, ses habitudes, sa manière de peindre, son enseignement, toutes choses intimes qui sortiraient trop du cadre de cette étude pour que nous puissions nous y arrêter.

Quoiqu'il ne se soit engagé sous aucune bannière, qu'il ait été toujours lui, ce qui est le trait saillant de son génie, on peut dire cependant qu'il procédait un peu de Prud'hon et qu'il fut un des derniers et des plus sincères interprètes de l'antiquité. M. Clément apprécie l'homme en deux mots : « Il mettait à bien peindre le soin que l'honnête homme met à se bien conduire. » Rien n'est plus vrai, et c'est avec cette phrase que nous terminerons.

John GRAND-CARTERET.

LE MUSÉE D'ARTILLERIE

Nous avons pu voir au musée d'artillerie (hôtel des Invalides) une nouvelle galerie ethnographique qui est ouverte au public depuis quelques jours. Créée par M. le lieutenant-colonel Le Clerc, cette galerie comprend les principaux types des guerriers des pays éloignés de nous; on y voit figurer pour l'Asie : la Corée, la Chine, le Japon, les Annamites, les Hindous, les Mongols, les Circassiens; pour l'Océanie : l'Australie, la Nouvelle-Calédonie, la Nouvelle-Guinée, les îles de l'Amirauté, Salomon, Viti, Taïti, Marquises, Hawaï, Carolines, Nouvelles-Hébrides, Sumatra, Bornéo; pour l'Afrique : les Arabes, Touaregs, Marocains, Sénégalais, Pahouins, nègres de la côte de Guinée, Cafres, Malgaches, Arabes du Zanzibar et de la côte d'Aden; pour l'Amérique : les Esquimaux, Peaux-Rouges, Mexicains, les naturels de la république de l'Équateur, du Brésil, du Pérou, de la Plata.

Ces types, au nombre de soixante-dix et de grandeur naturelle, sont en plâtre peint et ont été exécutés dans l'atelier du musée; bon nombre d'entre eux ont été estampés sur les moulages originaux pris sur nature de notre belle galerie anthropologique du Muséum, et offrent ainsi un précieux caractère de vérité.

C'est là comme un tour du monde guerrier, présentant des peuples placés à des degrés bien différents de civilisation. Quelques îles de l'Océanie en sont encore à l'âge de la pierre; d'autres ont des armes en os, comme les peuples qui habitaient notre sol dans la période dite *du renne*.

Nous voyons en Afrique des nègres portant des sagaies en fer; d'autres ont des armes à feu à différents degrés d'avancement. Ainsi peut-on juger des progrès par lesquels a dû passer un même peuple, aujourd'hui civilisé, pour arriver au dernier perfectionnement des armes.

Cette curieuse collection fait le plus grand honneur au lieutenant-colonel Le Clerc ; on n'avait point encore réuni en un seul musée un si grand nombre de types différents. Il a fallu, pour arriver à des résultats aussi complets, une science sûre jointe à de persévérantes recherches. M. Le Clerc a rendu un véritable service aux amateurs du pittoresque et a encore mieux mérité de tous les savants ou artistes qui s'occupent d'ethnographie.

UNE GRAVURE DE PRUD'HON

Prud'hon, dont nous racontions la vie dans le n° 83 de ce journal, ne fut pas seulement le peintre exquis, le dessinateur charmant dont on ne cessera d'admirer les productions; il fut en même temps un graveur d'un rare mérite.

« Il est graveur, en effet, dit M. Charles Blanc dans l'*Histoire des peintres*, et personne ne l'est à un plus haut degré. Certes, les planches de Copia, celles de Roger, son élève, sont des choses très-estimées, très-dignes de l'être; mais aucune de leurs œuvres ne vaut, il me semble, l'estampe de *Phrosine et Mélidore*, que Prud'hon composa pour la graver lui-même. Les draperies sont sabrées de tailles vigoureuses, les chairs sont empâtées avec des points; tous les travaux se confondent dans un heureux mélange; et, comme si le maître eût fait de la gravure toute sa vie, il attaque à l'eau-forte les bûches du feu qui est allumé sur les bords de la mer, tandis que les flots où se reflète la tremblante image de la lune sont traités au burin et rendus avec un bonheur dont je ne connais pas d'exemple dans la gravure. »

Cette estampe, l'œuvre unique de Prud'hon en gravure, fut exposée au Salon de 1797. Elle fait partie ainsi que *Choisir l'objet* et l'*Enflammer*, gravées par Besson d'après les dessins du maître, d'une édition des œuvres de Gentil-Bernard, publiée en 1797 par Didot.

Nous donnerons également ces deux planches, heureux de présenter à nos lecteurs des œuvres d'une rareté extrême et d'une grande valeur artistique.

Nous avons fait faire la reproduction en fac-simile par le procédé de MM. Yves et Barret, qui se distingue entre tous les modes de gravure héliographique par une absolue fidélité dans la copie. La seule différence qui existe entre notre gravure et l'estampe originale provient du tirage : il est évident que l'impression en typographie ne peut donner toutes les délicatesses que l'on obtient par l'impression à la main, surtout quand l'ouvrier est habile.

A. DE L.

Phrosine et Mélidore est l'un des poëmes que Gentil-Bernard a composés, et qui doivent aux illustrations

de Prud'hon d'avoir échappé à l'oubli. C'est une histoire amoureuse imitée ou plutôt inspirée de celle d'Héro et Léandre, qui a été chantée par le poëte Musée treize ou quatorze cents ans avant Jésus-Christ. Léandre traversait à la nage l'Hellespont pour aller retrouver la jeune Grecque d'Abydos qui avait su le charmer. Dans le poëme de Gentil-Bernard, c'est Héro ou plutôt Phrosine qui accomplit ce prodige d'amour et de natation. Mélidore est un jeune et gracieux ermite :

L'austère habit dont son corps paraît ceint
Relève encor tous les charmes du saint.

La rime n'est pas riche, mais le cœur y est.

Voici en quels termes l'héroïne annonce à son amant la visite qu'elle compte lui faire la nuit suivante.

« C'est ta Phrosine, ô mon cher Mélidore,
Qui t'a revu, qui veut te voir encore.
En vain la mer s'oppose à mon effort,
O mon amant ! je changerai ton sort.
Pour nous rejoindre et nous venger du crime,
L'art et l'amour m'ont soumis cet abîme.
Je franchirai cet obstacle odieux.
Demain, quand l'ombre aura voilé les cieux,
Sur le sommet de ton rocher aride,
Fais voir au loin un fanal qui me guide.
J'en ai connu les entours et l'abord.
Veille sans crainte, attends-moi sur le bord,
Et tu verras sur la rive écumante,
Seule, à la nage, aborder ton amante.
L'espoir, l'amour, son astre et les zéphirs
Me conduiront jusqu'au port des plaisirs. »

Cette épître, à bien prendre, n'est guère plus ridicule que toutes les *Lettres à Métella* du maëstro Offenbach dont nous faisons nos délices depuis tantôt vingt ans.

Les derniers vers de *Phrosine et Mélidore* ne sont pas les moins amusants ; nous ne pouvons résister au désir de les citer : ce sera, du reste, le commentaire justificatif de la liberté avec laquelle Prud'hon a traité sa délicieuse estampe :

Lorsqu'un rayon de l'amoureux fanal
De son bonheur lui montra le signal,
Sa main dépouille aussitôt sa parure,
Et l'art banni rend tout à la nature.
Tels d'Amimone on compte les appas
Au bord de l'onde où l'amour suit ses pas,
Lorsqu'à son gré le zéphyr idolâtre
Flatte, caresse, environne l'albâtre
De tout son corps qu'elle plonge à l'instant
Au fond des eaux où Neptune l'attend.
Phrosine ainsi volait à sa conquête ;
Un sentiment l'intimide et l'arrête :
En quel état paraîtra-t-elle, ô dieux !
Aux yeux d'un homme, et quel homme ! et quels yeux !
Mais son salut impose cette gêne ;
L'amour enfin la décide et l'entraîne.
Il sera nuit ; cet homme est son amant.
Vénus ainsi parut au sein de l'onde.
Aplanis-toi, vague altière et profonde ;
Régnez, zéphyrs ; vents, soyez retenus ;
Conspirez tous pour cette autre Vénus.

LES MONUMENTS DE DESAIX

Il est question de réédifier sur la rive gauche, à l'un des carrefours du boulevard Saint-Michel, le monument élevé place Dauphine au général Desaix, et qu'on a démonté et transporté dans les magasins de la ville. La fontaine qui décorait la place Dauphine avait été dressée en 1802. Au pied du soubassement étaient gravés sur une plinthe de marbre les noms des souscripteurs, que les intempéries de l'air avaient presque complétement effacés. Autour du piédestal se déroulait un bas-relief composé d'un trophée d'armes modernes et de la figure du Nil et du Rhin. Deux génies inscrivaient sur des cartouches les principales victoires remportées par le héros. Sur la façade principale, on lisait : « Desaix. » Et plus bas les paroles célèbres : « Allez dire au premier consul que je meurs avec le regret de ne pas avoir assez fait pour la postérité. »

Sur le piédestal, un groupe du sculpteur Fortin représentant le génie militaire déposant une couronne de lauriers sur le buste de Desaix.

Sur l'un des côtés, on lisait :

L. CH. ANT. DESAIX
né à Ayan, département du Puy-de-Dôme
le XVII août M. DCC. L. XIII
mort à Marengo
le XXV prairial an VIII de la République
Ce monument lui fut élevé
par des amis
de sa gloire et de la vérité
sous le consulat de Bonaparte
l'an dix de la République
M. DCCC. II

Sur l'autre, on lisait :

Landau, Kehl, Wissembourg, Malte, Chébréis, etc.
furent les témoins de ses talents
et de son courage
Les ennemis
l'appelaient le juste
Ses soldats comme ceux de Bayard
sans peur et sans reproche
Il vécut
Il mourut
pour la patrie.

Les frais de ce monument, nous l'avons dit, furent faits par une souscription nationale, à laquelle toutes les classes de la société prirent part avec un empressement sans exemple, tant avait été vive l'impression causée par la mort de ce héros, de ce soldat si intègre et si brave. Un concours fut ouvert et cent trente dessins furent envoyés ; après une exposition publique dans l'atelier du peintre Lebrun, rue des Gros-Chenets, le jury se prononça pour le projet, assurément bien médiocre, de la fontaine inaugurée en 1802, place Dauphine, alors place de Thionville.

Une autre statue avait été érigée à Desaix sur l'emplacement de la statue de Louis XIV, place des Victoires. Et peut-être n'est-il pas sans intérêt de rappeler les vicissitudes subies par tous les monuments destinés à honorer cette mémoire si glorieuse et si pure.

Dès 1800, le premier consul avait posé la première pierre d'une construction ayant la forme d'un temple égyptien et qui devait être élevée pour contenir les cen-

dres de Kléber et de Desaix, tombés le même jour. L'idée fut abandonnée. Une statue de Desaix, coulée en bronze par Remond, fut placée en 1808 sur un piédestal en marbre blanc couvert d'hiéroglyphes et de figures égyptiennes. Le héros était représenté nu, la main droite appuyée sur son épée, la gauche étendue vers l'Orient; à ses pieds étaient des colonnes renversées, des sphinx et une tête d'Isis colossale.

Les Léonidas de David faisaient école, on le voit, en sculpture, et l'on devine l'effet que produisait sur une place publique cette statue telle qu'elle nous apparaît dans les gravures du temps. Quelques mois après, on enferma dans un échafaudage cette œuvre d'un si choquant mauvais goût. La statue fut définitivement enlevée en 1815, et, par un de ces contrastes auxquels se plaît le hasard, le bronze du héros républicain servit pour la fonte de la statue équestre de Henri IV.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Le musée des Antiques du Louvre.

Ce musée vient de recevoir quelques améliorations sous la direction de M. Ravaisson. On a procédé au classement d'un grand nombre d'objets qui n'avaient pu être exposés ou qui n'étaient pas à leur place. Rien n'a été changé à la salle d'Assyrie, qui est d'ailleurs parfaitement homogène. Mais on a créé une salle de Phénicie et de Chypre pour continuer l'idée qui a inspiré l'établissement de la salle Judaïque. Parmi les principaux monuments de la salle de Phénicie et de Chypre, on remarque l'énorme vase d'Amathonte, la collection rapportée de Syrie par M. Renan, laquelle comprend des inscriptions phéniciennes, grecques et latines, des fragments d'architecture, des statues, des stèles grecques de Sidon, des monuments funéraires de Byblos. Il y a aussi la pierre à libations du Sérapeum avec inscription phénicienne; c'est un don d'Auguste Mariette. L'archéologie et l'épigraphie chypriotes sont représentées par des statues, des inscriptions et des chapiteaux provenant de Larnaca; signalons, en outre, des inscriptions araméennes, himyarites, palmyréniennes, néo-puniques, etc.

Deux nouvelles salles, l'une dite de Milet, l'autre de Magnésie, présentent de précieuses collections d'un art mixte, grec par certains côtés, oriental par d'autres, l'art de l'Asie-Mineure. Dans la salle de Milet, on voit des inscriptions, des bases de colonnes, des chapiteaux, des fragments d'architecture, rapportés par MM. Olivier Rayet et Thomas et donnés par MM. G. et E. de Rothschild; citons aussi les marbres de Cyzique, don de M. Waddington; le bas-relief de Smyrne représentant les neuf Muses; la statue de Diane, rapportée par M. G. Perrot. Dans la salle de Magnésie sont rangés les bas-reliefs du temple de Diane Leucophryne, représentant des combats d'amazones; ces bas-reliefs ont été rapportés en 1843 par M. Texier; M. Lebas a rapporté également de Caryanda, d'Olymos, de Mylasa, des inscriptions qui, jointes aux textes ciliciens de la mission de M. V. Langlois, forment un groupe des plus intéressants avec les bas-reliefs de Cyzique et le bas-relief d'Éphèse.

Saint-Eustache.

La restauration du portail méridional de l'église Saint-Eustache vient d'être terminée. On a mis en place une élégante grille d'entourage en fer forgé, avec pointes ouvragées, véritable chef-d'œuvre de serrurerie. Cette façade extérieure du transsept méridional, haute de 30 mètres, large de 7, était depuis longtemps tout à fait détériorée; ses vitraux, les meneaux de sa grande croisée, ses colonnettes étaient brisés; un peu en avant, le pignon à tête de cerf tombait en ruines.

Construite sous François Ier, de 1539 à 1541, par Dominique de Cortone, cette partie de la vieille église des halles est considérée avec raison comme une des plus belles productions de la Renaissance; elle méritait la restauration complète qui vient d'être menée à bonne fin par un habile architecte, M. Vaudremer.

Cinq grandes statues en pierre ont été placées dans leurs niches restées vides depuis leur construction. Au-dessus du fronton on remarque deux étages de galeries, des rangées de balustrades au centre desquelles une grande rosace donne du jour et dégage l'œuvre. Au sommet se dresse une énorme tête de cerf, la croix au mileu de ses bois.

Depuis un an, la fabrique de Saint-Eustache fait aussi réparer le grand orgue de l'église, auquel on ajoute des jeux. Ce magnifique instrument, qui sera terminé au mois de mai prochain, figurera à l'Exposition universelle.

Vues de Paris.

La Ville fait faire en ce moment des vues panoramiques de Paris qui figureront à l'Exposition. Elles sont prises à 300 mètres de hauteur. Il y en aura une qui, de la terrasse des Tuileries, montrera la Seine descendant, le Trocadéro, le Champ-de-Mars et, dans le lointain, le Mont-Valérien. Le premier plan est aux Champs-Élysées, où chaque maison de l'avenue sera fidèlement représentée.

Une autre perspective donnera l'aspect des buttes Chaumont.

Les dessins sont immenses (5 mètres carrés), et dès aujourd'hui d'habiles aquarellistes y travaillent activement.

Une dizaine de dessinateurs ont été occupés pendant près de deux mois à mettre les perspectives en place.

Costumes des Pays-Bas.

En Hollande, des artistes du pays ont été chargés par le gouvernement de faire une série de statues — probablement de statuettes — représentant les différents costumes des paysans dans les Pays-Bas. Ces objets d'art sont destinés à figurer à l'Exposition universelle de Paris; après quoi, ils serviront à orner un des musées de la Hollande, sans doute un de ces musées nouveaux dont nous avons eu occasion de parler ici il y a quelque temps. On se souvient du succès qu'ont obtenu, à la dernière Exposition universelle de Paris en 1867, les figurines représentant les costumes des différentes classes, surtout de la classe villageoise, en Suède, en Danemark et en Norwége, en un mot en Scandinavie.

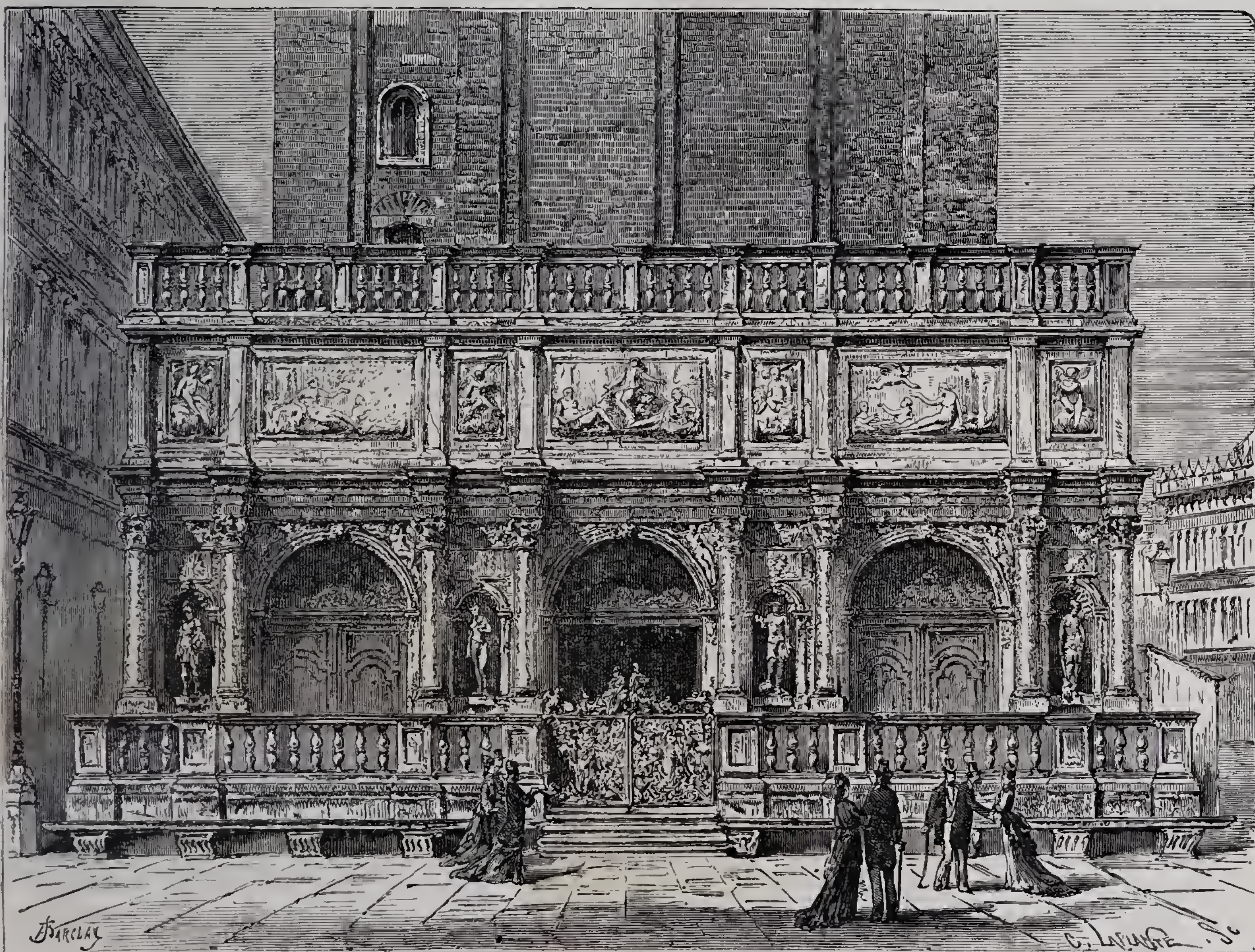
LA LOGGETTA DE SANSOVINO

ET

LE PALAIS DES DOGES, A VENISE

La grande collection de livres de voyage, éditée par la maison Hachette, vient de s'enrichir d'un nouveau volume : *les Bords de l'Adriatique et le Monténégro*, par M. Charles Yriarte, prennent place à côté de l'*Espagne* de M. Davillier *Londres* de M. Énault, *Rome* de M. Francis Wey, et l'*Italie* de M. Gourdault.

Il est inutile de présenter M. Charles Yriarte à nos lecteurs ; tous connaissent l'aimable écrivain qui, soit qu'il fasse le récit de ses nombreuses pérégrinations à l'étranger, soit qu'il se livre à des études d'art ou de fantaisie, possède au plus haut point le talent d'amuser et d'instruire en même temps. Ce



LA LOGGETTA DE SANSOVINO, A VENISE

(Gravure extraite de l'ouvrage de M. Ch. Yriarte. — Hachette et Cie, éditeurs.)

que l'on sait moins, peut-être, c'est que chez M. Charles Yriarte il y a un dessinateur qui ne le cède en rien à l'écrivain. Un grand nombre des 250 gravures qui ornent son nouveau volume ont été faites d'après ses croquis, de telle sorte que la pensée du narrateur s'affirme doublement par la plume et par le crayon. Le récit gagne beaucoup à être ainsi commenté par le narrateur lui-même.

M. Charles Yriarte part de Venise, visite Trieste et l'Istrie, le golfe de Quarnero et la Dalmatie, pénètre dans le Monténégro, puis, regagnant l'Adriatique, suit toute la côte orientale de l'Italie depuis Chioggia jusqu'à Otrante. C'est là qu'il abandonne son lecteur charmé et fasciné par cette excursion merveilleuse, qui laisse dans son esprit l'impression d'un beau rêve.

Arrêtons-nous un instant à Venise, ce nid de merveilles, et, ne pouvant tout voir en une fois, contentons-nous de commenter les deux gravures que nous reproduisons et qui donneront certainement le désir de connaître les autres.

« Le Sansovino, dit M. Charles Yriarte, qui à Venise apparaît comme un artiste géant, a fait des palais, des statues colossales, des mondes de dieux, de déesses, et a entassé le marbre sur le marbre : il a fait la Loggetta, qui dresse au pied du Campanile son délicieux et coquet ensemble, donnant plus de grandeur au colosse qui lui prête son ombre. Passant des immenses conceptions à l'exécution des infiniment petits détails, il s'est montré précieux, ingénieux, spirituel, raffiné comme Benvenuto Cellini, et j'ai fait mouler à la porte d'un palais un

marteau de bronze, qu'il a modelé de sa main, qui serait à lui seul un fleuron pour la couronne d'un artiste. »

Ce marteau de bronze, nos lecteurs le connaissent; nous en avons donné le dessin dans le numéro 25 des *Beaux-Arts*.

Le palais des doges de Venise est à lui seul un monde, et il n'existe peut-être pas, nulle part, de monument plus riche et plus orné, qui présente un ensemble mieux conservé, où il soit plus facile de reconstituer la vie des siècles passés. Des incendies successifs ont dévoré le palais, mais enfin sa façade extérieure présente l'aspect d'une construction du XIVe et du XVe siècle, et l'intérieur offre un des plus admirables ensembles du XVe et du XVIe qu'il soit donné d'étudier.

De l'exécution matérielle du livre de M. Charles Yriarte, nous ne dirons rien, si ce n'est que cette publication est à la hauteur des plus beaux ouvrages sortis de la librairie Hachette.

A. DE L.

L'EXPOSITION UNIVERSELLE DE 1878

C'est en 1798 que la première Exposition de l'industrie a été offerte à la curiosité des Parisiens. Une baraque installée dans la cour du Louvre, et à peine remplie d'articles dont la nomenclature tenait dans un catalogue de vingt-quatre pages, vingt médailles d'argent et une seule médaille d'or promise au manufacturier *qui aurait porté le coup le plus funeste à l'industrie anglaise*, voilà le commencement modeste d'une institution qui a pris aujourd'hui des proportions si colossales. Entre la barque des temps préhistoriques creusée dans un tronc d'arbre, qui se voit au musée de Saint-Germain, et un de nos gigantesques steamers transatlantiques, la distance n'est pas plus grande. Seulement il a fallu des milliers d'années et peut-être de siècles pour mettre le *Péreire* ou le *Canada* à la place de la barque primitive, tandis qu'il a suffi de quatre-vingts ans pour faire sortir de la cabane de la cour du Louvre les deux immenses palais, escortés de quelques centaines d'annexes, pavillons, chalets, serres, cascades, parcs, qui s'improvisent en ce moment des hauteurs du Trocadéro à l'École militaire et jusqu'aux Invalides. C'est que, dans ce court espace de quatre-vingts ans, il s'est produit des changements qui auraient suffi autrefois à l'activité de bien des siècles. En dépit des philosophes, qui considéraient la science uniquement comme un luxe de l'esprit, on l'a employée à pourvoir aux nécessités du corps. Malgré les protestations de ces partisans de la science pour la science qui gémissaient de la voir s'abaisser jusqu'à être utile, on l'a appliquée à l'industrie, et chacun sait quelle merveilleuse végétation d'inventions de tous genres est sortie de cette association féconde : le matériel de la civilisation en a été renouvelé. On prétend, à la vérité, que le monde n'en est devenu ni plus heureux ni meilleur; il faut convenir cependant que, dans la saison où nous sommes, un chaud vêtement de laine ou de soie remplace sans désavantage la feuille de vigne de nos premiers parents ou la peau de bête non tannée dont nos ancêtres des deux sexes étaient obligés de se contenter avant l'invention du tissage de la toile, de la flanelle et du velours. Il faut convenir aussi que nous sommes plus agréablement et plus confortablement logés que les Hottentots, les Esquimaux ou les Lapons. Quant à la nourriture, les visiteurs de l'annexe qui sera consacrée aux animaux gras sur l'esplanade des Invalides seront d'avis certainement que l'élève du bétail amélioré fournit une alimentation plus substantielle, plus saine et plus assurée que la recherche des racines, la cueillette des fruits, ou même la chasse à l'homme non amélioré. Nous nous permettons encore de douter que les adversaires les plus radicaux de l'industrialisme aiment mieux aller à pied que de monter en wagon, et qu'ils n'aient jamais cédé à la tentation de poser devant l'objectif d'un photographe. Sans doute le progrès industriel n'est pas une panacée, et il n'est pas à désirer qu'il le soit. Nous nous sentirions profondément humiliés si le bonheur nous était distribué mécaniquement comme l'eau ou le gaz, à la seule condition de payer régulièrement notre abonnement; mais, sans être une panacée, le progrès industriel fournit à un nombre croissant de créatures humaines les éléments d'un bien-être plus complet, et c'est quelque chose si ce n'est pas tout ! Qu'il contribue encore à propager les lumières, et même les bons sentiments parmi les hommes, cela ne saurait guère être contesté. Sans la presse mécanique, il ne pourrait pas être question des publications à bon marché, et les connaissances les plus élémentaires demeureraient hors de la portée du grand nombre. Sans tout cet ensemble de progrès qui ont multiplié les relations internationales en nous intéressant à la prospérité de nos clients du dehors, quelle que soit leur race ou leur couleur, ne continuerions-nous pas à considérer l'étranger comme un ennemi? S'il est vrai que le commerce ne suffit pas pour transformer tous les peuples et tous les hommes en frères; si les amis de la paix se sont un peu trop pressés en s'imaginant que le mouvement croissant des importations et des exportations, sans parler du transit, allait emporter toutes les haines nationales et les remplacer par une tendresse mutuelle et perpétuelle, il n'en est pas moins certain que la guerre est devenue de moins en moins populaire parmi les classes qui vivent de l'industrie et du commerce. Le jour, malheureusement encore éloigné, où elles seront sérieusement appelées à donner leur avis sur des entreprises dont elles supportent tous les frais, les guerres deviendront plus rares. Il y aura sans doute toujours des Bulgares à délivrer; mais, dans l'ère de progrès où nous sommes, on finira bien par découvrir quelque moyen plus économique que la guerre, et même plus efficace,

de venir en aide aux nations sœurs et de faire le bonheur des peuples frères.

En attendant, il est bon que l'industrie étale ses œuvres à tous les regards. Les classes dirigeantes d'autrefois attestaient leur puissance aux yeux de la foule en accumulant les palais et les temples; elles élevaient des pyramides colossales pour y loger une seule de leurs momies. L'industrie a mieux à faire qu'à loger des momies; elle travaille pour tout le monde, et le plus humble ouvrier, en entrant dans ses palais, se trouve chez lui. Il a contribué pour sa part à la création des merveilles qui y sont entassées, et qu'aucun privilége, aucune loi divine ou humaine ne réserve plus à l'usage exclusif d'une caste. Il peut, lui aussi, aspirer aux jouissances qu'elles procurent; il a travaillé pour lui-même en travaillant pour les autres, et les fêtes de l'industrie sont les siennes.

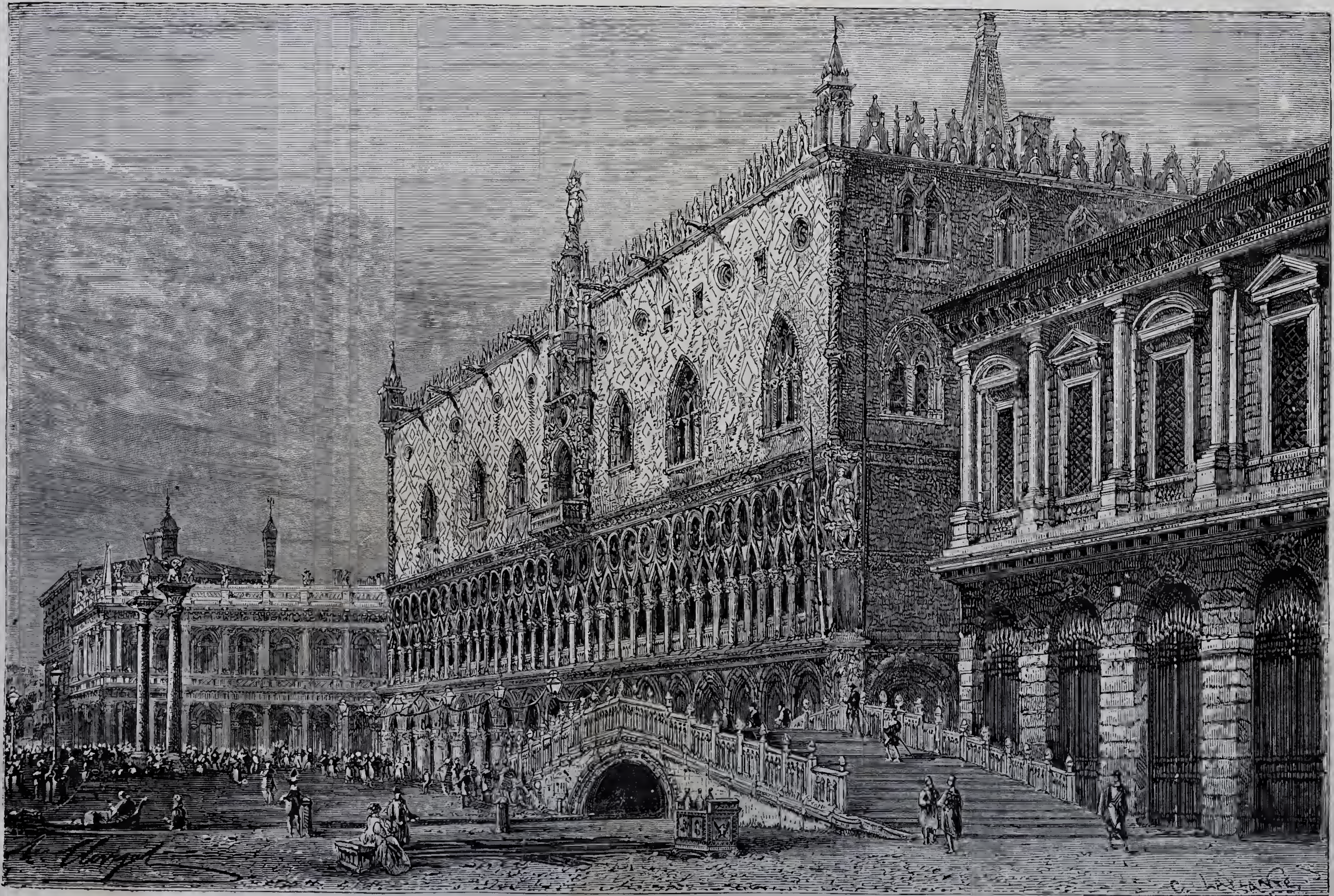
Ce que ces fêtes sont devenues depuis le hangar de la cour du Louvre, nous n'avons pas besoin de le rappeler. D'abord, et pendant toute la période où le régime prohibitif est demeuré le maître, les Expositions ont été exclusivement nationales. En 1849, des esprits téméraires avaient proposé d'admettre les produits étrangers à l'Exposition de Paris; mais on démontra aisément au ministre du commerce que cette proposition subversive ne pouvait avoir été suggérée que par des ennemis du travail national, et il n'y fut pas donné suite. L'Angleterre recueillit et réalisa en 1851, on sait avec quel succès, cette conception française; à dater de ce moment, les Expositions, devenues universelles, ont acquis toute l'utilité et toute l'importance qu'elles pouvaient avoir en présentant dans leur enceinte un spécimen de plus en plus complet de l'industrie et de la civilisation des différentes parties de notre globe. La plus brillante a été, sans contredit, celle de 1867; la statistique comparée des Expositions nous montre qu'elle occupe un point culminant qui n'a plus été atteint dans les Expositions suivantes de Vienne et de Philadelphie :

		NOMBRE des EXPOSANTS	NOMBRE des VISITEURS	NOMBRE de JOURS
Londres.	1851	13.917	6.039.195	141
Paris.	1855	23.954	5.162.330	200
Londres.	1862	28.653	6.211.103	171
Paris.	1867	50.226	10.200.000	210
Vienne	1873	42.584	7.254.687	186
Philadelphie.	1876		9.857.625	159

Il convient de remarquer que l'Exposition de Vienne a malheureusement été visitée par un hôte qui n'avait pas été convié à la fête : le choléra; quant à l'Exposition de Philadelphie, elle n'était pas précisément à la portée des visiteurs d'Europe. Elle a cependant presque atteint le nombre des visiteurs de 1867; elle l'a même dépassé si l'on tient compte de sa moindre durée : en moyenne, elle a eu 61,938 visiteurs par jour, tandis que l'Exposition de 1867 n'en avait eu que 47,619, et elle est arrivée un jour au chiffre énorme de 274,913 visiteurs, dépassant de plus de 100,000 le plus gros chiffre de 1867.

Il est permis d'espérer dès à présent que l'Exposition universelle de 1878 distancera ses devancières par la beauté et l'étendue de ses installations, aussi bien que par le nombre des exposants. Elle occupera une superficie de 70 p. 0/0 plus étendue que l'Exposition de 1867, et cependant plusieurs nations exposantes se plaignent déjà d'être réduites à la portion congrue. Si elle ne se déploie point à l'aise dans un parc immense comme celui de *Fairmount*, elle aura l'avantage de se trouver dans l'enceinte d'une ville qui, sans la flatter, offre aux étrangers des attractions plus variées que Philadelphie, et même une physionomie plus gaie. Autant qu'on en peut juger aussi en jetant un coup d'œil sur l'ensemble des constructions et des aménagements de la future Exposition, elle joindra à un aspect monumental et pittoresque une distribution commode et claire.

Sur la rive droite de la Seine, et couronnant les hauteurs du Trocadéro, s'élève un vaste palais composé d'une grande rotonde centrale et de deux ailes concentriques. La rotonde sera consacrée à l'Exposition et aux fêtes musicales, une innovation! Jusqu'à présent, la musique n'avait guère été représentée aux Expositions que par le tapotement effroyable et continu des pianos, marié au mugissement des orgues brevetées. A Philadelphie, on y avait joint les roucoulements d'une « Reine du chant irlandaise », et on avait prié M. Offenbach de venir initier le public américain aux sublimités musicales de *la Belle Hélène* et de *la Grande-Duchesse*. On essaiera de faire autre chose dans la grande rotonde du Trocadéro, et peut-être même de faire mieux. Dans les deux ailes, on logera une exposition historique de l'art ancien. On se propose d'y rassembler, avec un choix des plus belles œuvres de la peinture et de la sculpture, de grandes pièces de mobilier du moyen âge, de la Renaissance et des temps plus voisins de nous, des armes, des étoffes et des tapis de l'Orient, et même des instruments de musique. Au milieu de la terrasse en pente, on construit une cascade dont les eaux bruyantes s'écouleront dans la Seine; à gauche, un bâtiment en style mauresque qui appartiendra à l'Algérie; à droite, des pavillons de la Chine et du Japon, bâtis et aménagés par des architectes et des décorateurs véritablement chinois et japonais. On passera sur la rive gauche par le pont d'Iéna, dont la largeur sera doublée; on entrera dans une allée confortablement flanquée de deux restaurants et d'un débit de tabac, en laissant d'un côté les expositions spéciales du Creusot, du ministère des travaux publics, etc., de l'autre celle des produits miniers de l'Espagne, de la Suède, et le pavillon de la principauté de Monaco, moins la roulette; on traversera les fraîches merveilles de l'horticulture, et l'on aura devant soi le palais de l'Exposition proprement dit, un immense rectangle en fer et en verre avec un pavillon au milieu de la façade et quatre autres pavillons aux angles. Les galeries du côté gauche du spectateur arrivant par le pont d'Iéna seront occupées par l'Exposition française; les galeries du côté droit, coupées en tranches inégales, donneront l'hospitalité aux Expositions étrangères, avec des annexes à l'extérieur du



FAÇADE DU PALAIS DES DOGES, A VENISE

palais. L'Exposition de chaque pays se trouvera ainsi concentrée sur le même point, et elle aura sa façade dans l'immense jardin qui occupera l'intérieur du rectangle. M. Georges Berger, l'aimable et actif collaborateur de M. Krantz, a eu l'heureuse inspiration de demander aux différentes nations qui seront



« CHOISIR L'OBJET »

Gravure de Besson, d'après Prud'hon, pour l'*Art d'aimer* de Gentil-Bernard.

(Voir le numéro précédent.)

représentées à l'Exposition — et elles y seront toutes, l'Allemagne seule exceptée — de construire une façade typique, en style national ancien ou moderne, et cette idée d'artiste a été accueillie avec empressement. Déjà la Suisse a presque terminé la sienne, et la Belgique a poussé la conscience jusqu'à apporter les pierres de ses fondations. Au milieu de ce jardin intérieur, deux salles monumentales abriteront

l'Exposition des beaux-arts. Deux bâtiments de modeste apparence, nous dirons même trop modeste, situés à l'extérieur du palais, au bout de l'avenue Rapp, réuniront l'un les services administratifs, l'autre les installations des commissions étrangères et de la presse. Celle-ci sera traitée selon ses mérites, et nous croyons que l'administration tiendra à honneur de faire dignement les choses.

Voilà pour le Champs-de-Mars; mais l'Exposition débordera sur le quai d'Orsay, qui sera rempli par l'Exposition d'agriculture, et jusque sur l'esplanade des Invalides, où seront exhibés pendant quelques jours les animaux gras. Tout cela est encore à l'état d'ébauche, rien n'est terminé et ne le sera avant trois mois; cependant le gros œuvre est achevé, on travaille à toute vapeur, et l'on est en avance. Ce que coûtera cet entassement de merveilles, nous le dirons un autre jour. Ce ne sera pas bien loin de 50 millions; on n'évalue pas toutefois à plus de 11 ou 12 millions le solde à la charge du Trésor. Mieux vaudrait assurément que les Expositions couvrissent tous leurs frais et réalisassent même un bénéfice; mais ces 11 ou 12 millions, mettons-en 15, ne seront pas de l'argent perdu pour Paris et la France. L'année 1878 promet, grâce au ciel, de faire oublier sa devancière. La paix est en train de se conclure en Orient, la France s'est sauvée de ses sauveurs, la crise américaine s'apaise, partout les nuages roses remplacent les points noirs; c'est au milieu de la détente générale des esprits et, on peut l'espérer aussi, de la reprise des affaires, car les biens comme les maux vont en troupes, que s'ouvrira l'Exposition universelle de 1878.

G. DE MOLINARI.

(*Journal des Débats.*)

LE MUSÉUM ETHNOGRAPHIQUE

Le 23 janvier, une exposition excessivement curieuse, destinée à faire courir tout Paris, a été ouverte au palais de l'Industrie. Nous voulons parler du *Muséum provisoire ethnographique* des missions scientifiques, dont l'installation a été décrétée le 3 novembre dernier par le ministre de l'instruction publique.

Nous avons visité hier, dans tous leurs détails, les diverses parties de cette merveilleuse exhibition, dont l'ouverture officielle a été faite par M. Bardoux, à la date que nous indiquons, et nous la croyons appelée au plus grand succès.

Installée dans le pavillon nord-est du palais (entrée porte n° 5), elle est divisée en cinq parties bien distinctes, comprenant les collections rapportées par MM. Wiener, de Cessac, Pinart, Édouard André, Crevaux, de Ujfalvy, Émile Rivière, Marche, Delaporte, à la suite de missions dont ils avaient été chargés par le gouvernement français.

La première partie, organisée tout le long de l'escalier conduisant aux salles du premier étage, comprend les objets rapportés par M. Émile Rivière au retour de trois missions : la première, en 1871-72, aux Grottes de Menton en Italie, collection comprenant l'industrie de l'homme quaternaire, armes, instruments et parures, plus une collection d'objets de la faune contemporaine; la seconde faite en 1872-73 et pendant laquelle M. Rivière s'est occupé de la paléontologie des Alpes-Maritimes; la troisième, entreprise avec M. L. de Vesly, adjoint pour le dessin et la topographie, et à la suite de laquelle ce savant a rapporté des hiéroglyphes gravés sur roches, trouvés aux lacs des Merveilles, dans le val d'Enfer, non loin du col de Tende, en Italie.

Cette partie de l'exhibition, faite par les soins de M. Rivière, est excessivement curieuse en ce sens que les 417 moulages présentés au public et aux savants reproduisent des signes symboliques, armes, instruments, têtes d'animaux, gravés à l'époque de l'âge du bronze.

En arrivant au palier, on se trouve au milieu des objets provenant de la mission de M. de Ujfalvy dans l'Asie centrale. Les vitrines sont pleines de haches, de colliers, de bracelets préhistoriques, de l'âge de la pierre et de l'âge du bronze, ainsi que d'objets modernes, venant de Chine et parvenus au centre de l'Asie. Le long des murs sont appliquées des photographies de monuments et de maisons des pays parcourus, et, immédiatement au-dessous, combinaison fort intelligente, sont placées des briques et des pierres ayant servi à leur construction, ainsi que des photographies des habitants de ces maisons, des étoffes, des armes, des meubles, des harnachements; l'un de ces derniers, en turquoises incrustées dans une garniture d'argent, est splendide.

Sur le même palier sont établies deux expositions d'objets de Cochinchine, rapportés par un de nos médecins de marine, M. Harmand, ancien compagnon de route de ce pauvre Francis Garnier et le premier voyageur qui ait rapporté de ces pays des inscriptions moulées.

N'oublions pas la magnifique vitrine d'objets en verre rapportés de Phénicie par M. Lansberg, un Suédois naturalisé Français. Cet ancien élève du Collége de France a entrepris à ses frais plusieurs missions, et il a toujours fait don à notre pays de tout ce qu'il avait apporté de ses excursions.

Mais ce qui, sur ce palier, attirera surtout l'attention, ce sera la vitrine placée à gauche de la grande porte d'entrée. Dans cette vitrine sont alignées quatre cents pierres fines, taillées à la pointe de diamant, œuvre de M. Émile Soldi, grand prix de Rome, un de nos jeunes sculpteurs de talent; cette collection reproduit l'histoire de la glyptique, donnant les origines de l'histoire de l'art par les instruments et prouvant que chaque peuple a toujours été l'esclave de ses instruments. En suivant les lignes horizontales des pierres de la vitrine, on voit les progrès accomplis par chaque peuple, et en suivant les lignes verticales on se rend compte de ceux faits depuis les temps les plus reculés par l'ensemble des peuples.

Là ne s'arrête pas la coopération de M. Émile Soldi à la formation du *Muséum ethnographique*, et c'est à lui que sont dus tous les bustes et toutes les statues faisant partie de l'exhibition, et auxquels il a travaillé à titre gracieux, se mettant avec une abnégation sans égale à la disposition du ministère de l'instruction publique et des organisateurs de cette exposition.

La mission de M. Wiener au Brésil, au Chili, au Pérou et dans la Bolivie forme la troisième partie du Muséum; elle est de beaucoup la plus importante et comprend plus de trois mille objets divisés en dix séries : 1° architecture : quelques moulages et dix toiles reproduisant des temples, des forteresses, des tombeaux, des palais des pays parcourus; 2° sculpture : comprenant des moulages d'idoles, de fontaines, etc.; 3° peinture : spécimens sur stuc montrant que tous ces peuples savent peindre; 4° objets en bois : panoplies d'armes, objets de travail, idoles, etc.; 5° objets en métal : vases en or, en cuivre, en argent, diadèmes avec paillettes, objets en métal repoussé, idole pesant 600 francs d'argent; 6° tissus : il y a des étoffes en coton, en laine, en vigogne, des cachemires véritables et surtout des tissus en plumes très-bizarres; 7° tombeaux : ils sont au nombre de neuf, que M. Wiener a trouvés soit dans des blocs de granit, soit à mi-hauteur de montagnes verticales en schistes ardoisiers, soit dans des sables mouvants, soit sur le sol, formés alors de dalles schisteuses; 8° anthropologie : cette série, la plus intéressante de toutes, comprend 300 crânes et 80 momies, dont deux seulement couchées, les autres accroupies et desséchées au feu; 9° céramique : la plus belle et la plus riche collection qui existe; elle renferme 800 spécimens de vases, d'urnes représentant des animaux, des fruits, des fleurs, etc.; 10° série moderne : quatre bustes d'hommes, de femme et d'enfant du Pérou et de la Bolivie, une statuette accroupie d'un petit Peau-Rouge, exécutés par M. Soldi d'après les photographies, reproduisent les types du pays; ici, voici un groupe représentant, en grandeur naturelle, l'*inca* (empereur), sa femme et un guerrier, tireur à la sarbacane; ces trois statues, placées autour d'un fac-similé du trône de l'inca, sont revêtues d'étoffes et d'ornements trouvés intacts dans des tombeaux. Plus loin, voici un autre groupe montrant un sauvage tirant à la flèche, sa femme et leur fils, également revêtus de leurs oripeaux et ornements. A gauche, vous avez une maison espagnole moderne, à la porte de laquelle se tiennent la femme avec sa *manta*, la domestique indienne et le mari revenant couvert de ses vêtements de cheval. A droite est appliquée au mur une hutte d'Indiens, à l'intérieur de laquelle se voient la femme préparant le repas, l'homme filant et l'enfant apportant un vase d'eau.

La curiosité excitée par la salle de M. Wiener sera certes très-grande et le succès récompensera ce jeune voyageur de ses peines et de ses fatigues à la suite d'une excursion de deux ans pendant lesquels il a parcouru plus de 15,000 kilomètres.

De la grande salle centrale, nous passons à gauche, dans celle de la mission de M. de Cessac sur les côtes du Pérou; M. de Cessac a surtout rapporté des étoffes, des potiches et une momie étonnante de conservation; dans la même salle se trouvent les objets provenant de la mission de M. Pinart dans l'Amérique du Nord, dans la Guyane brésilienne, d'où il a rapporté des armes et surtout des parures de sauvages du plus bizarre effet, et une collection d'obsidiennes unique au monde; il y a là deux pierres splendides, l'une par ses dimensions, l'autre par ses gravures reproduisant la dédicace du temple de Mexico.

Cette salle contient encore une carte, résultat de la mission excessivement pénible de M. Cervaux dans la Guyane française; cette carte est celle de pays inexplorés avant le voyage de ce médecin de marine, qui, le premier, a remonté le cours du Maroni, a traversé les forêts vierges situées derrière la Guyane, est arrivé au *divisorium* d'eau et est parvenu au bassin de l'Amazone. Parti avec 18 hommes, M. Crevaux n'est arrivé au terme de son voyage qu'avec deux hommes. Tous les autres étaient morts de fatigues et de privations.

La dernière salle, enfin, est consacrée à la mission de M. Édouard André dans la Nouvelle-Grenade : elle est pleine de spécimens de statues de la Colombie et montre une exposition d'histoire naturelle et d'horticulture de premier ordre; sur le mur est appliquée une immense roche peinte, reproduisant une inscription d'une grande importance; là encore deux mannequins revêtus de costumes d'Indiens modernes et quatre bustes dus encore à M. Soldi reproduisent les types de la Colombie et de l'Équateur.

Ce musée provisoire restera ouvert jusqu'au 1er mars. L'entrée en sera absolument gratuite. Le public y sera admis les mardis, mercredis, vendredis et samedis avec des billets distribués, sur demande, au ministère de l'instruction publique, et, sans billets, le jeudi et le dimanche.

M. Bardoux s'occupera ensuite de la création définitive d'un *Muséum ethnographique des missions scientifiques*, comprenant tous les objets provenant des missions, de dons, d'échanges ou d'acquisitions. Il ne sera pas trop tôt, car la France est peut-être le seul pays d'Europe qui n'en possède pas encore. Jusqu'à présent toutes les richesses rapportées des pays lointains par nos explorateurs scientifiques étaient ou disséminées dans des musées de province, ou vendues à l'étranger, faute de place suffisante pour leur exposition. A l'avenir, il n'en sera plus ainsi, et nous aurons un établissement scientifique nouveau, appelé à rendre au pays les plus grands services

PHILIBERT BRÉBAN.

DEUX GRAVEURS DU XVI[e] SIÈCLE

Les membres du Club des beaux-arts de Burlington viennent d'ouvrir à Londres une exposition des œuvres de deux graveurs du XVI[e] siècle de l'école de Nuremberg: Hans Sebald Beham et son frère Barthélemy. Les noms mêmes de ces deux artistes, si éminents sont sans doute peu connus de la plupart des amateurs de la gravure moderne; cependant on trouve dans leurs œuvres le sentiment artistique et le talent d'exécution, réunis à un grand mérite d'invention et de composition.

Tout ce qu'on sait d'un peu exact des deux Beham est dû à des études récentes et surtout à l'ouvrage publié à Leipzig par Rosenberg, et au catalogue que M. Loftie, spécialiste, qui de son côté a beaucoup étudié l'œuvre de ces deux frères, a rédigé de sa propre collection. C'est à lui qu'est due la collection en ce moment exposée au Burlington Club avec un catalogue intéressant. Ces nouvelles sources d'informations rectifient sur beaucoup de points les récits de Sandrart, qui a fait pour les Allemands et les Hollandais ce qu'Orlandi, l'abréviateur de Vasari, a fait, sans beaucoup plus d'exactitude peut-être, pour la biographie des artistes italiens.

Jusqu'à présent, sur l'autorité des Dictionnaires de Bryan et de Pinkington, Barthélemy, ou Barthel tout court, a passé pour le frère aîné et pour le maître de Sebald; mais aujourd'hui les dates sont interverties : Sebald, l'aîné, est né en 1500, a survécu dix ans à son frère Barthel et est mort en 1550. Tous les deux se sont adonnés à la peinture dans de certaines limites, suivant Sandrart; les peintures de Barthel se trouvaient dans les galeries de l'électeur de Bavière à Munich et du prince Neubourg; la seule peinture de Hans Sebald est au Louvre : elle représente des scènes de la vie de David et porte la date de 1524. Il y a mis son propre portrait. M. Loftie mentionne un autre portrait du même peintre qu'il a gravé sur pierre et qui a été gravé par Hollar; plus un portrait peint, qui se trouve dans le musée de Vienne.

Il fut l'élève d'Albert Dürer, avec Altdorfer, Aldegrever, Jacob Binck, George Pencz, Jean Brosamer et son frère Barthel, qui, dit-on, partit pour Rome où il étudia sous Marc Antoine.

Ce sont là les sept maîtres qu'on a nommés les « Petits Maîtres », quoique l'un d'eux, George Pencz, se soit montré supérieur à cette qualification par ses beaux dessins et surtout par sa grande planche *la Prise de Carthage*, dont il a emprunté le sujet à Jules Romain, et qui est digne de son maître Marc Antoine.

Binck passe aussi pour avoir travaillé dans l'atelier du grand graveur italien, comme sa gravure du *Massacre des Innocents* semble l'indiquer. Altdorfer a aussi copié les gravure de Marc Antoine, mais sans aller en Italie, et il est certainement remarquable que les meilleurs élèves d'Albert Dürer soient allés se placer sous un maître qui avait si audacieusement pillé les fameuses gravures sur bois de la Passion, du grand maître de Nuremberg, et qui fut cité devant le Sénat de Venise quand Albert Dürer obtint enfin cette justice de l'obliger à effacer son monogramme des gravures qu'il publiait. Cela montre cependant que les élèves, ainsi que le maître, avaient le sentiment de la beauté de l'art italien et subissaient son influence, comme le prouvent, par le choix des sujets mythologiques, la grâce supérieure des lignes et l'ordonnance de la composition, beaucoup de gravures exposées au Club Burlington.

A ce point de vue, on peut citer les *Travaux d'Hercule* et l'*Enlèvement d'Hélène*, qui méritent une mention particulière. Viennent ensuite d'autres sujets classiques, tels que le Jugement de Pâris, la Cléopâtre, Lucrèce, Didon, Léda, Apollon et Daphné, Vénus, tous remarquables par la beauté des contours et les formes plus nobles et moins raides que dans l'art allemand.

Il faut noter la Didon comme une des premières œuvres de Sebald, portant la date de 1520, dont la gravure exposée est une épreuve dans son second état; les épreuves dans le premier état sont excessivement rares; le *British Museum* en possède une. On y remarque l'influence d'Albert Dürer. Dans le même cadre se trouve une Judith avec sa suivante, deux figures debout qui rappellent Mantegna. Saint Sébastien assis au pied d'un arbre et tenant l'Église dans sa main est une autre des premières œuvres de Sebald, tout à fait dans la manière d'Albert Dürer. Cette œuvre porte le monogramme « H. S. B. » et la date de 1521. Dans le premier état, c'est une gravure des plus rares.

Adam et Ève sont aussi deux petites gravures très-rares, très-bien dessinées. En 1531, Sebald quitta Nuremberg pour s'établir à Francfort. Il modifia à cette époque son monogramme et adopta celui-ci : « H.-S-B. » Un vase dessiné à la manière d'Holbein est la première gravure qui porte cette signature.

Ses compositions les plus magistrales sont postérieures à la mort d'Albert Dürer; sa *Mélancolie* est datée de 1539; cette gravure passe pour être une copie de l'œuvre bien connue de Dürer de 1515, et on y sent, en effet, toute l'influence de ce maître; mais il s'en faut que ce soit une copie; la pose est modifiée et l'expression de la tête appartient à Sebald.

Les œuvres exposées de Barthel Beham sont en petit nombre, mais elles démontrent qu'il n'était pas inférieur à son frère, quoiqu'il fût moins laborieux. Le portrait de Charles V est d'une expression remarquablement belle et d'une grande dignité. D'autres portraits du même maître méritent aussi l'attention.

Quelle que soit la variété de la collection exposée, elle est loin de comprendre la totalité de l'œuvre des deux artistes. Beaucoup de leurs gravures, décrites par les meilleures, « autorités », ne peuvent être trouvées que dans les grands musées publics ou les grandes bibliothèques.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Catalogue des Antiques du Louvre.

Depuis trois ans, MM. Ravaisson père et fils, conservateurs du musée des Antiques, au Louvre, travaillent à l'établissement du catalogue de ce département, qui n'a pas été fait depuis de nombreuses années.

Ce catalogue vient d'être terminé, livré à l'impression et, au moment de l'ouverture de l'Exposition, il pourra être mis entre les mains du public.

Très-complet et volumineux, il indiquera : 1° le sujet représenté ; 2° l'époque où l'œuvre a été exécutée ; 3° son origine; 4° le nom de l'auteur, si possible ; 5° toutes les réparations dont il aura été l'objet et les pièces qui y auront été ajoutées.

Le Louvre.

La nouvelle salle de sculpture moderne, dont nous annoncions dernièrement la création au Louvre, vient d'être ouverte au public, ainsi que la salle Chaudet remaniée.

FRANS HALS

La calomnie s'est acharnée après les grands peintres flamands et hollandais, qui ont apporté dans leurs œuvres la grosse gaieté du peuple et toutes les joyeusetés de l'amour et du vin. Il semble que, pour avoir fait de la peinture *bon vivante*, ils doivent eux-mêmes avoir été de grands viveurs, de francs lurons sans souci de l'étiquette et des belles manières. La tradition nous montre deux ivrognes de la plus belle eau — s'il est permis d'employer cette antithèse — dans la personne de Frans Hals et de Brouwer, ces



JAN BARENTZ, PAR FRANS HALS

(Gravure de M. Bœtzel, d'après un tableau de la collection de W. Burger.)

deux brosseurs de peinture comme on en compte peu non-seulement dans les écoles du Nord, mais dans celles des pays latins.

La tradition a tort devant la science moderne, qui s'est donné la peine de vérifier ces assertions. Hals, le digne peintre, a été un digne homme, un bourgeois respectable, et même plus, une manière de gentilhomme.

Frans ou François Hals est né à Malines en 1584, d'une famille ancienne et honorée. Son maître dans l'art fut Karl van Mander, un peintre lettré et, comme il arrive presque toujours en pareil cas, un assez mauvais peintre. Son éloquence disparaissait dès qu'il avait les pinceaux à la main. Cependant il sut donner à son élève quelques leçons de style que celui-ci eût difficilement trouvées ailleurs, à cette époque, sans sortir de son pays.

Le second maître de Hals fut la nature, et comme il sut en comprendre l'enseignement souverain nous devons à la collaboration de ces maîtres divers un des plus puissants interprètes de la vérité en peinture que l'on connaisse.

Dès l'abord, Hals sentit qu'il importait de régénérer le portrait en Hollande : on commençait à se fa-

tiguer des peintures sèches et lisses des Otho Venius et des Porbus; il y avait une belle place à prendre pour celui qui saurait traiter la physionomie humaine de façon plus libre, sans s'écarter de la vérité, en accentuant, au contraire, l'énergie vitale. Quel autre mieux que Hals eût pu atteindre ce but, lui qui savait faire vibrer toutes les touches du pinceau et affirmer si fièrement les moindres accents d'un visage! Cependant il faut croire que ses essais furent peu appréciés du public, car nous le voyons bientôt émigrer à Harlem et abandonner définitivement la Flandre pour la Hollande.

La réputation ne tarda pas à lui venir dans sa seconde patrie. Van Dyck vint le visiter et, séance tenante, Hals lui fit son portrait. Le glorieux élève de Rubens fut ébloui de la prestesse d'œil et de main qui distinguait maître Frans, et, laissant de côté toute jalousie de métier, il lui proposa de l'emmener en Angleterre; mais, il eut beau faire briller à ses yeux toutes les séductions d'une vie semée de gloire et d'argent, Hals ne se laissa pas tenter. S'il faut en croire un de ses biographes, Descamps, « abruti par le vin, il répondit qu'il était heureux et qu'il ne désirait pas un meilleur sort ».

Ceci se passait vers 1632. Hals était dans tout l'éclat de son talent : il nous est bien difficile de concilier ce fait avec le prétendu abrutissement du peintre, qui aurait motivé sa réponse. N'y faut-il pas voir plutôt l'incontestable modestie de goûts et de caractère dont il a donné bien d'autres preuves?

Le portrait de Descartes, qui est au Louvre, n'est pas des meilleurs de Frans Hals : il a cependant cet inappréciable mérite à nos yeux de donner une idée exacte de sa manière de peindre et de son absolue bonne foi. Hals avait décidément été bien inspiré en déclinant les propositions de van Dyck; lui qui martelait avec cette implacable sincérité les traits du visage, sans souci de leur trouver la grâce si elle en était absente, ne pouvait guère réussir auprès des belles dames et des superbes seigneurs que van Dyck aurait voulu lui donner pour modèles.

Frans Hals ne borna pas son talent à faire des portraits; nous lui devons en outre nombre de scènes de *beuverie*. Elles sont d'un réalisme souvent brutal, mais la hardiesse de l'exécution, la gaieté du sujet et la magie du coloris font tout oublier.

Il a peint en outre un certain nombre de scènes historiques et, ce qui vaut mieux pour sa gloire, plusieurs *Banquets* de la garde civique, assemblage de portraits si habilement groupés et si admirablement peints que chacun d'eux conserve sa valeur personnelle sans nuire à l'harmonie de l'ensemble.

Hals mourut à l'âge de quatre-vingt-deux ans, le 20 août 1666 : pour un homme que l'on a voulu représenter comme un réceptacle de tous les vices, c'est un bel âge. Ses fils s'adonnèrent également à la peinture, mais on ne sait rien d'eux ni de leurs œuvres.

A. Devic.

LES ALBUMS JAPONAIS

M. Charles Blanc, qui vient d'être nommé professeur d'esthétique au collége de France, a fait dernièrement à l'Académie une intéressante lecture sur l'art japonais. Nous extrayons les paragraphes les plus importants de ce nouveau chapitre, que le maître doit faire rentrer dans son ouvrage, si impatiemment attendu, sur les arts décoratifs.

La première fois qu'on jette les yeux sur un album japonais, on est d'abord frappé de l'étrangeté des figures, des violentes couleurs dont elles sont revêtues et de la nature, si peu semblable à la nôtre, où elles se meuvent. Cependant on s'aperçoit bientôt que ces figures sont dessinées et peintes de pratique d'après un modèle de convention, que la même tête se retrouve à chaque page, répétant la même expression ou, si l'on veut, la même grimace ; que toutes les femmes ont une main tordue et des doigts cassés dont les plis sont marqués profondément ; que l'exécution des costumes, des arbres, des fabriques, des paysages et des marines est apprise par cœur. De sorte que, si l'ensemble de l'album a beaucoup de caractère, les parties qui le composent ont toujours le même caractère, c'est-à-dire n'en ont point.

Mais ce n'est là qu'une impression première. En y regardant de plus près, on voit que certaines figures sont particularisées autant que les autres le sont peu. On croit s'apercevoir que la vérité d'imitation est réservée pour les êtres réputés inférieurs, et que le peintre l'abandonne au fur et à mesure qu'il s'élève dans les régions plus hautes.

Ainsi, quand il imite une fleur, un champignon, une branche de pêcher, une tige de bambou, quand il dessine un chat, un chien, un coq, un faisan, un poisson, l'artiste japonais y met une fidélité, non pas naïve, mais assaisonnée d'esprit, une vérité voulue et saisissante, non-seulement de formes, mais d'allure et de mouvement. Dès qu'il s'attaque à la figure humaine, il se pique moins d'être vrai. Toutefois, se conformant aux préjugés qui règnent dans son pays comme ailleurs, et plus qu'ailleurs, sur la distinction des castes, sur l'inégalité des conditions, l'artiste mesure à la dignité de son personnage le degré de vérité et de vie qu'il lui donnera. Le cultivateur, le canotier, le porteur de *norimon*, c'est-à-dire de litière, le palefrenier, le *coolie*, sont dessinés d'après nature dans leur caractère propre, dans leur tempérament, dans leur douceur ou leur rudesse, dans leur maigreur ou leur obésité. Celui-ci a le nez écrasé, celui-là une bouche énorme, ou bien, au contraire, une bouche pincée. L'un est remarquable par une expression de grossièreté, l'autre par un air de fine malice.

Mais quand l'artiste met en scène des femmes bien mises, une courtisane élégante, une matrone entourée des filles qui la servent, un seigneur à deux sabres, un *samuraï*, il les représente infailliblement par un type conventionnel : c'est toujours la même

tête stéréotypée et la même physionomie curieuse, étonnée ou effarée, comme si la vérité du portrait était une offense à la noblesse masculine ou féminine. Une seule dame japonaise représentera donc toutes les dames du Japon, et un seul gentilhomme tous les gentilshommes.

Une chose plus singulière encore dans les albums de ce pays, c'est que ces albums, lorsqu'ils sont consacrés à l'illustration d'un roman, d'une aventure chevaleresque, d'un poëme, présentent dès la première page le héros et l'héroïne sous les traits et avec la physionomie qu'ils conserveront à toutes les pages du livre, *ne varietur*. D'une immense robe de soie à grands ramages, on voit sortir une tête peignée au peigne fin, dont le visage grimaçant exprime sans doute le sentiment qui persistera tout le long du livre, car cette figure, figée dans son caractère de frayeur ou de compassion, de cruauté ou de tendresse, de curiosité ou d'ahurissement, se répétera sans cesse jusqu'à la fin de l'album. Par une similitude imprévue, le visage de la femme japonaise, recevant l'empreinte invariable d'une invariable expression, nous rappelle le masque scénique des Grecs, ce masque grimé et enluminé que mettait le comédien pour tout le temps que devait durer sa présence sur le théâtre, et qui figurait, avec une énergie allant jusqu'à la caricature, le sentiment dont il devait paraître animé. Il va sans dire que cette physionomie indélébile, cinquante fois répétée dans un seul album, il n'est plus possible de l'oublier.

Mais s'il y a de la monotonie dans l'expression du visage, s'il y a de l'uniformité dans le costume, qui est presque toujours une robe de chambre, appelée *kirimon*, sur une jupe traînante, le coloris des figures et celui des fonds sur lesquels on les voit se détacher offrent une variété inépuisable, une variété prodigieuse de tons éclatants et de fines nuances. Le roman semble avoir été fait, non pour la jouissance de l'esprit, mais pour le ravissement des yeux. La couleur des tissus dans lesquels s'enveloppent les beautés japonaises est tantôt exaltée, tantôt rompue avec une délicatesse infinie. On passe de l'éclat des colorations les plus intenses aux sourdines des tons pâlis et fanés . . . .

. . . .

Viennent ensuite des pages d'une saveur plus fine, où ne paraissent que des couleurs passées, des variantes de gris, des verts expirants, des rouges effacés, des bleus évanouis. La houri japonaise semble avoir renoncé tout à coup aux fêtes de la couleur. Elle a mis une robe noisette tout unie ; le jaune de sa jupe est au-dessous de la feuille morte ; son *kirimon* noir est coupé par une ceinture cannelle. Ses doublures fanées ne présentent que des rayures gris sur gris, ou des carreaux ton sur ton. Elle se promène sur une natte jadis verte, et son regard inexpressif s'étend sur une mer jadis bleue. La teinte unie de sa robe couleur tourterelle ou amadou, lilas pâle ou tabac d'Espagne, n'est variée que par la neige qui tombe à gros flocons, et dont la préserve mal son parapluie en éteignoir.

Maintenant, si vous tournez quelques feuillets, vous reverrez la même héroïne sur le rivage de la mer intérieure avec ses compagnes. Elle est à cheval sur un taureau qui va peut-être l'enlever, comme Europe, à travers les flots et les îles qu'on aperçoit au loin ; mais, tranquille dans ses habits de voyage, elle allume délicatement sa pipe à celle du canotier, tandis que des enfants lancés à la nage paraissent et disparaissent sur la cime des vagues écumeuses.

Chose étrange ! pendant que les feuillets doubles et déployés représentent sur le premier plan les mêmes personnages au nombre de trois ou de six, répétant la même expression de terreur ou de tristesse, d'angoisse ou d'ennui, des perspectives riantes et variées s'ouvrent dans le fond, soit que le spectateur les aperçoive par une fenêtre ouverte, soit que des paravents ou des tentures peintes en trompe-l'œil lui fassent croire à la réalité de ces lointains spectacles. Ce sont par exemple des pièces d'eau d'où s'élèvent des îles de verdure et de fleurs, et qui sont bordées d'habitations en forme de chalets à grands vitrages, plantées sur pilotis et garnies d'embarcadères. Les vitrages glissant dans leurs rainures laissent voir à distance de petits intérieurs où des femmes assises sur leurs talons sont occupées à ne rien faire, ou à boire du *saki*, ou à regarder par d'autres fenêtres la mer qui déferle sur des rivages éloignés.

Jamais, du reste, les vieux albums du Japon ne sont plus intéressants et plus divers que lorsqu'ils contiennent l'illustration d'un roman dont la signification nous est inconnue. Il semble que l'ignorance où nous sommes des aventures dont les personnages passent sous nos yeux nous fasse trouver un charme de plus à leur représentation par la gravure et la couleur. Chaque page sollicite l'imagination, intrigue le regard et provoque l'intelligence sans la satisfaire. On voit se succéder les scènes les plus violentes, des combats épiques contre des monstres vomis par la mer ou par les volcans, des « récits de Théramène » dont les héros, partis des îles de la Malaisie ou des rivages de la Corée, se sont emparés de l'archipel japonais et, bardés de fer, sont venus délivrer les indigènes pour les mieux subjuguer. Des gentilshommes ayant pour coiffure les uns des andouillers de cerf, les autres des cornes d'antilope, poussent à la guerre des vassaux à mine sauvage, armés de longues piques, qui s'égorgent dans des forêts tachées d'encre et de sang. On voit aussi ces chevaliers armés de sabres combattre contre une population de noirs aux dents blanches, aussi effrayante à voir que les animaux fabuleux qui traversent le roman.

Encore une fois, si l'on comprenait quelque chose à ces aventures de la féodalité primitive de Nippon, dans un temps qui correspond sans doute au commencement de notre moyen âge, on serait, je crois, moins intéressé qu'on ne l'est par ces images dont la signification est vague, tandis que le dessin en est précis jusqu'à la dureté, et la couleur montée jusqu'à la violence. C'est justement ce qu'elles ont pour nous d'incompréhensible qui les rend attrayantes, comme

le sont toujours les choses environnées de mystères.

Il semble cependant qu'il y ait des traits inévitables de ressemblance entre les légendes d'un pays et celles d'un autre, tant il y a de fatalité et de permanence dans le fond même du génie humain et dans les péripéties de l'histoire humaine. Partout ce sont des monstres dont un héros, un Thésée, un Hercule, a jadis purgé la contrée, des démons qu'un sage a exorcisés, ou bien c'est une lutte gigantesque entre les conquérants et les indigènes pour la possession d'un sol couvert de forêts vierges, ou bien encore c'est une princesse tombée au pouvoir d'une peuplade sauvage, que des chevaliers délivrent à grands coups d'épée, à grands coups de lance. Je crois voir, dans ces cahiers d'enluminures gravés en bois sur le dessin des artistes de Yédo, que l'archipel japonais a eu ses Persée et ses Andromède, ses Roger et ses Angélique, son Roland furieux. Il est en effet, parmi les feuilles déployées que nous avons sous les yeux, des batailles navales où l'on voit des guerriers en armure descendre de leurs navires pour combattre à cheval sur les flots, pendant qu'une princesse, nonchalamment assise sur la poupe d'une des jonques d'où se sont précipités ces cavaliers impossibles, attend la fin de la tuerie pour se livrer au vainqueur. Il en est aussi où apparaît en pleine nuit une jeune fille aux prises avec un dragon monstrueux, qui la dévorerait si elle n'était secourue par un chevalier qui porte une lanterne et un sabre.

Souvent les combats représentés dans ces peintures étranges ont lieu entre deux îles, sur des radeaux qui portent à la fois les piétons et la cavalérie. Quelquefois les vaincus submergés s'enfuient à la nage, poursuivis de huées et de coups de flèche, ou bien ils sont massacrés sur la terre ferme, tandis que le grand chef, monté sur un cheval noir à naseaux bleus, et fatigué de carnage, demande à boire à son écuyer. Enfin, comme si les acteurs de ces expéditions tragiques n'étaient que les lieutenants d'un empereur spirituel, d'un *mikado* qui les aurait envoyés en mission, nous les retrouvons à la dernière page du roman, assemblés sur le rivage où une flotte les a débarqués, avec leurs chevaux, leur suite et leurs oriflammes, préparant le spectacle d'un tournoi équestre au prince mystique et à ses prêtres et à sa cour.

Malheureusement la couleur, au lieu de servir à distinguer les figures, ne sert qu'à les embrouiller, grâce à l'infinité de ses bariolages. Il est extrêmement difficile de retrouver les membres de chaque personnage dans la mêlée. On ne sait jamais bien à qui appartiennent les mains qui brandissent les sabres, les pieds que l'on voit sortir çà et là d'un costume compliqué de rayures sans fin, de chamarrures superposées et interminables. Les visages toujours féroces des guerriers engagés dans le combat paraissent au milieu des pages comme des têtes coupées.

Il faut dire cependant que tous les albums que nous avons parcourus ne se ressemblent point. Nous en avons vu qui sont des recueils de dessins familiers, rehaussés par places de quelques légères couches de couleur, et d'après lesquels on peut se faire une idée plus juste, c'est-à-dire plus générale, de l'art japonais. Nous l'avons dit déjà, le trait distinctif de cet art n'est pas la vérité comme on l'entend dans les autres écoles, mais au contraire une interprétation libre, vive et spirituelle de la nature. Loin de s'en tenir à la réalité, l'artiste de Yédo saisit avant tout l'esprit des choses. Il excelle au croquis, ce qui signifie que parmi les traits innombrables dont se compose une figure vivante et émouvante il choisit les lignes essentielles et néglige les autres. Tout ce que son œil aperçoit, son crayon le dit sommairement, à peu de frais. C'est la manière de dessiner qui paraît avoir fait école au Japon, et dont les modèles gravés en bois et tirés à des milliers d'exemplaires ont été popularisés par un artiste très-renommé dans ce pays, qu'on appelle Oxaï. Ses modèles de dessin sont des esquisses charmantes et pleines d'une verve humoristique.



LA LEÇON DE CHANT
Par Frans Hals.
(Musée de Cassel.)

Une femme, par exemple, est couchée auprès d'un brasier qui fume et de son chien qui dort. Le peintre marque, d'une plume rapide mais sûre, les deux éminences que forment les épaules de la dormeuse et la cambrure de ses hanches. Deux taches d'encre indiquent sa chevelure et sa nuque, le quadrillé de sa robe est rendu par quelques touches incertaines qui indiquent la souplesse du tissu. Le peigne et la ceinture sont colorés par un soupçon de jaune, par un nuage de rouge. Quatre ou cinq coups de plume pour le chien, et tout est dit. Même prestesse, même élégance avec autant d'esprit, s'il s'agit de dessiner une jeune nageuse qui se plonge dans l'eau d'un bassin, une mère qui tient sous son bras son petit enfant nu qu'elle va laver, ou un gamin qui se régale d'un fruit.

Il est clair que les dessinateurs de l'extrême Orient ont appris à regarder la nature en clignant les yeux, je veux dire à ne voir d'abord que l'ensemble, les contours décisifs, les principaux noirs, sans demi-teinte. On les a exercés à s'exprimer vite, à ne pas s'attarder aux détails insignifiants, à discerner au

premier coup d'œil les lignes essentielles, les dimensions dominantes, les taches indicatives de la coloration, et à se taire sur tout le reste. De cette manière, on a formé des interprètes de la nature plutôt que des imitateurs naïfs jusqu'à la servitude.

Prenons un nouvel exemple, celui d'une petite fille accroupie, qui mange, en riant, une pastèque. Le retroussis du nez, une pommette saillant, deux fentes à la place des yeux, une robe dont les ramages sont exprimés par quelques mouchetures de pinceau, un bout de main tenant la tranche, un bout de pied qui frémit de plaisir, voilà tout ce qu'il a fallu pour dessiner au lavis ce modèle qui n'a posé qu'un instant. Mais comme le peintre a voulu noter que le fruit mangé était une pastèque, il lui a suffi d'une touche rose pour fixer ce souvenir sur le papier. Il ne faut donc pas s'étonner si les cahiers du Japon, dont les modèles ont été dessinés à l'encre de Chine ou lavés en couleurs, rappellent si bien parfois les spirituelles pochades de notre Gavarni.

Avec les principes que sans doute on enseigne dans les écoles du Japon, l'on doit être conduit facilement



OBJETS JAPONAIS

(Dessin de M. J. Jacquemart.)

à ce que, dans nos écoles, nous appelons le *chic*. Mais ce qui empêche le Japonais d'y tomber ou du moins de s'y perdre, c'est un vif amour, un amour constant de la nature, un désir infatigable de l'observer et de s'y retremper pour renouveler ses provisions de formes heureuses, son bagage de choses vues et à voir. Ainsi, par un contraste aussi imprévu que tout le reste, il se trouve que l'artiste de Nippon est à la fois amoureux de la nature et habile à s'en passer, autrement dit fortement enclin à remplacer l'étude approfondie du vrai par l'improvisation spirituelle du vraisemblable.

Cette double tendance de son esprit se manifeste même lorsqu'il peint le paysage. Là aussi quelque chose de convenu se mêle à l'expression de la vérité. Il semble que l'artiste a su par cœur la manière de rendre le feuillé des cyprès, des châtaigniers, des pins, des saules pleureurs, les nœuds d'une tige de bambou, les roches éboulées, les cailloux de la grève, les déchirures de terrains jaunes dans les montagnes vertes, les plaines de riz, les fabriques, les eaux, les navires et leur voilure, l'écume des vagues et des torrents. Il va sans dire que la vérité charmante et raffinée, mais à fleur de peau, qu'il met dans ses paysages, serait impossible s'il n'avait une connaissance parfaite de la perspective linéaire et de la perspective aérienne. Aussi est-il bien rare qu'il n'en tire pas un effet piquant dans ses vues de pays, qui sont ordinairement des vues cavalières, c'est-à-dire dont le point de vue est toujours placé haut.

Ici, c'est une rue de village dont les boutiques ouvertes présentent elles-mêmes des chambres en perspective; là, c'est un pont de charpente en dos d'âne, dont les lignes fuyantes donnent au paysage du mouvement et du pittoresque. Quant à la dégradation des couleurs et à l'indécision des formes produites par la distance, elle est aussi fort bien entendue. Toutefois, comme l'air est plus limpide, plus pur dans l'extrême Orient que dans nos climats, il faut s'attendre que les fonds du paysage seront plus nets, que l'atténuation des couleurs lointaines sera moins sensible, lorsque l'artiste aura développé dans toute

l'étendue de sa feuille un paysage fermé tout en haut par des montagnes couvertes de neige ou par le volcan éteint du Fousihama.

Pour ce qui est des figures, elles sont toujours campées avec naturel ou mues avec esprit; le regard les suit complaisamment tantôt se hâtant sous la pluie ou marquant la trace de leurs pas sur la neige, tantôt traversant à gué une rivière et présentant le spectacle animé de femmes que l'on passe en palanquin ou qui sont portées à califourchon sur les épaules des voyageurs. Si le paysage représente une vallée de rizières, ou une grande nappe d'eau tranquille, ou une plage de sable, le peintre ne manque jamais de racheter la monotonie d'un tel aspect par quelques taches de couleur. Il n'a besoin, pour les motiver, que d'une robe rouge ou violette, d'un parasol bleu à franges, d'un cheval bai-brun, d'une malle de voyage peinte en jaune, ou d'un bateau à voile qui s'enlève en vigueur sur le fond clair de l'eau, à moins que la voile, épargnée dans la blancheur du papier, ne se détache sur la teinte bleuâtre d'un bras de mer.

C'est ainsi que les albums, et en particulier ceux du Japon à cause de leur étrangeté, sont un ornement qui achève la décoration intime d'un salon de famille. Loin d'empêcher la causerie, ces cahiers d'images l'alimentent. On peut aussi les feuilleter en songeant, et celui-là même qui les parcourt seul et silencieux en éprouve le plaisir que procurent les voyages de l'imagination, et abrége les heures de cette vie que l'on dit si courte, et qui est pourtant si longue lorsqu'il ne s'y trouve aucune place pour les jouissances de l'art.

Charles Blanc.

UNE NOUVELLE POMPÉI

Une découverte récente, dont nous avons déjà parlé, attire l'attention des archéologues du sud de l'Italie; il ne s'agit de rien moins que de l'exhumation d'une nouvelle Pompéi. C'est dans le voisinage de Manfredonia, à 140 milles environ au nord-nord-ouest de Brindisi, que cette découverte a eu lieu, dans les terrains bas qui s'étendent du pied du mont Gargano jusqu'à la mer. L'ancienne ville qui a été retrouvée est celle de Sipuntum.

Déjà les découvertes ont mis au jour un temple de Diane et une colonnade d'environ 65 pieds de long; on a en partie exploré une nécropole souterraine qui paraît avoir 40 ou 45 pieds carrés. Beaucoup d'inscriptions et de nombreux objets intéressants ont déjà été déposés au musée de Naples, et le gouvernement italien a donné les instructions nécessaires pour que des explorations sur une grande échelle soient immédiatement entreprises.

La disparition de Sipuntum n'est pas due à des pluies de cendres volcaniques comme celles qui ont enseveli les villes napolitaines, mais à un effondrement du sol, qui a été causé probablement par des tremblements de terre successifs. C'est à cette circonstance que nous devons d'avoir conservé cette ville ancienne.

La dépression du sol a été si considérable que les anciennes constructions se trouvent maintenant à un niveau inférieur de 20 pieds à la plaine qui les entoure. Une partie de la ville moderne de Manfredonia est bâtie sur les débris de Sipuntum, exactement comme ces villes que le docteur Schliemann a trouvées superposées les unes aux autres à Hissarlik.

Sipuntum était originairement une colonie grecque dont la date est inconnue. La tradition, comme dans le cas de beaucoup d'autres villes antiques de l'Apulie, attribuait sa fondation à Diomède. Elle était vieille quand les Romains recolonisèrent toute la contrée après la seconde guerre punique. Il est probable que c'est alors que son nom prit la forme qui lui a été conservée dans l'histoire; le nom originaire était Sipus ou Sipons, qui lui fut sans doute donné à cause d'un poisson, la seiche, *sepia*, qui se trouve près de ses côtes. De ce nom, les Romains firent Sipuntum, de la même manière qu'ils firent Tarentum, Hydrentum, etc.

Cette ville n'a jamais été florissante, et l'Apulie ne se releva jamais des terribles dévastations qui suivirent la seconde guerre punique. On parvint cependant à conserver son existence, tandis que d'autres villes disparaissaient si complétement que la tradition même est muette sur l'emplacement qu'elles ont occupé. Mais vers le milieu du XVIIIe siècle l'histoire nous apprend que Sipuntum était considéré comme très-malsain, à cause de sa situation dans un bas-fond et des marécages qui l'entouraient. En 1251, Manfred, fils de l'empereur Frédéric II, transporta sa population dans une nouvelle ville qu'il avait fait bâtir dans un lieu plus sain et plus élevé, et qu'il nomma, d'après son nom, *Manfredonia*.

Depuis ce moment, le vieux Sipuntum fut abandonné aux tremblements de terre, qui semblent ne l'avoir pas traité trop rudement et ne l'ont pas secoué jusqu'à le réduire en ruines, mais l'ont enveloppé d'une couche d'argile et de tuf de manière à le cacher à tous les regards pendant une période de six siècles.

On ne doit pas s'attendre à y faire des découvertes d'un intérêt de premier ordre et d'une grande importance comme à Pompéi et à Herculanum, mais on y trouvera sans doute beaucoup de renseignements qui auront leur valeur sur la vie des Romains dans les provinces.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Conseil supérieur des beaux-arts.

On sait que le mercredi 22 janvier le ministre de l'instruction publique a réuni ensemble le conseil supérieur des beaux-arts et la commission des théâtres, pour les saisir de diverses questions ayant trait à l'Exposition universelle.

Après cette réunion plénière, le conseil et la commission se sont réunis séparément pour s'occuper de celles des questions qui rentraient dans leurs attributions respectives.

Le conseil supérieur des beaux-arts, dans la séance qu'il a tenue le vendredi suivant, sous la présidence de M. Bardoux, a décidé, entre autres points, qu'il y avait lieu de prolonger le Salon de peinture un mois de plus,

c'est-à-dire jusqu'à fin juillet, afin que les jeunes artistes dont les œuvres ne sont pas assez éminentes pour figurer à l'Exposition universelle puissent cependant profiter autant que possible de la visite des étrangers.

Toutefois ceux qui préféreraient envoyer leurs ouvrages aux expositions régionales des départements pourront les retirer du palais de l'Industrie lors de la clôture temporaire qui aura lieu à l'époque habituelle.

Le conseil a également résolu de faire opérer des réparations indispensables dans diverses salles du Louvre et des Gobelins dont l'état est défectueux. Il voulait organiser des exhibitions des chefs-d'œuvre de la sculpture à l'aide de la lumière électrique ; mais on a craint que ce genre d'exhibition n'exposât nos galeries nationales à un danger d'incendie, et le conseil y a renoncé.

On a également décidé, en principe, que des fêtes publiques seraient organisées dans les châteaux de Compiègne et de Fontainebleau.

Enfin le conseil a obtenu de M. Bardoux que la magnifique collection de moulages de l'École des beaux-arts serait complétée et mise en état — en ce qui concerne la partie du moyen âge et de la Renaissance gardée dans la chapelle — d'être étudiée par les visiteurs, dès le mois de mai.

Tous les moulages qui existent dans différents établissements relevant des Beaux-Arts seront transportés à l'École, et, de cette façon, l'histoire de la sculpture de l'antiquité et des temps modernes se trouvera constituée dans un grand établissement public.

De son côté, la commission des théâtres, également réunie vendredi, a émis l'avis que, pour satisfaire les goûts artistiques des étrangers qui viendront à Paris au moment de l'Exposition, on fît représenter les chefs-d'œuvre de l'art dramatique étranger devenus classiques, tels que les tragédies de Shakespeare, les drames de Gœthe et Schiller, les œuvres de Calderon, etc.

Une sous-commission, composée de M. Auguste Maquet, président de la Société des auteurs ; de M. Régnier, professeur au Conservatoire, et de M. Denormandie, sénateur, a été chargée d'étudier les voies et moyens propres à réaliser le projet.

Le Musée des arts décoratifs.

Dans une précédente séance du conseil des beaux-arts, M. André, président de l'Union centrale, avait communiqué au conseil le projet de statuts du Musée des arts décoratifs ; dans la séance du mercredi suivant, après la lecture d'un rapport présenté par M. Jourdain, le conseil a voté une approbation complète du projet, engageant M. le ministre, qui présidait la séance, à favoriser, dans la mesure du possible, la création de cette institution si utile à la cause de notre art national.

On sait qu'un comité, ayant pour président M. le duc d'Audiffret-Pasquier, président du Sénat, s'était occupé, l'année dernière déjà, de jeter les bases du projet.

École des beaux-arts.

Le jugement du concours trimestriel d'esquisse peinte a été rendu à l'École des beaux-arts.

Le sujet demandé était *Hercule filant aux pieds d'Omphale*.

Deux médailles sont décernées à MM. Sinibaldi et Buland, élèves de M. Cabanel.

Une mention honorable a été accordée à M. Fournier, élève du même professeur.

Exposition de Daumier.

Nous avons parlé, dernièrement, de la constitution d'un comité chargé d'organiser une exposition de l'œuvre de H. Daumier.

Voici la composition de ce comité : *Vice-présidents :* MM. Corbon, Henri Martin, Peyrat, sénateurs.

MM. Th. de Banville. — Béguin, 12, rue des Lions-Saint-Paul. — Bonvin. — Boulard, 13, quai d'Anjou. — Auguste Boulard, 13, quai d'Anjou. — Brame, 17, rue Taitbout. — Philippe Burty, 11 bis, boulevard des Batignolles. — Clément Caraguel. — Castagnary. — Champfleury, manufacture de Sèvres. — Jules Claretie. — Daubigny, 44, rue Notre-Dame-de-Lorette. — Karl Daubigny, 37, rue Fontaine-Saint-Georges. — Jules Dupré, 69, rue Ampère. — Geoffroy Dechaume, 13, quai d'Anjou. — Adolphe Geoffroy, 6, rue Linné.

MM. Émile de Girardin. — Lemaire, 1, rue Saint-Claude (Marais). — Ernest Maindron, 8, rue Jean-de-Beauvais. — Eugène Mesplès, 17, quai d'Anjou. — Paul Mantz. — Antony Méray, 31, rue de Sèvres. — Paul Meurice. — Nadar, 51, rue d'Anjou-Saint-Honoré. — Camille Pelletan. — Paul de Saint-Victor. — Steinheil, 152, rue de Vaugirard. — Adolphe Steinheil, 152, rue de Vaugirard. — Auguste Vacquerie. — Pierre Véron.

Les noms suivis d'adresses sont ceux des membres spécialement chargés de recueillir les adhésions et de fournir aux propriétaires des œuvres qu'il s'agit d'exposer tous les renseignements nécessaires.

Le Cercle artistique de la rue Saint-Arnaud.

Ce cercle a ouvert son exposition, qui durera jusqu'au 25 février.

Citons parmi les principaux exposants les noms suivants : *Peinture* : MM. Bastien-Lepage, Bernier, Bonnat, Briguiboul, Brillouin, Caraud, Benjamin Constant, Cot, Desbrosse, de Dramard, Tony Faivre, Ferrier, de La Foulhouze, Français, Henner, Jadin fils, de Jonghe, Jundt, Landelle, Jean-Paul Laurens, Lavieille, Lematte, Hector Leroux, Luminais, Pasini, Veyrassat, etc., etc. — *Sculpture* : MM. Aizelin, Robert-David d'Angers, Aimé Millet, Oliva, Vasselot, etc.

Les œuvres les plus importantes de l'exposition sont incontestablement : *Une Chasse au faucon*, de M. Pasini, tableau d'une exécution et d'un charme exquis qui fait penser à Fromentin; le *Portrait de Mlle V... K...*, par M. Bastien-Lepage, dans une manière toute différente de celle que le jeune peintre avait adoptée jusqu'à ce jour, et une puissante étude d'animaux par M. van Marke.

Collection Le Libon.

Les collections léguées au musée du Louvre par M. Le Libon, ancien directeur des postes, ont été installées dans une des salles du musée chinois. Ces collections se composent : 1° de 133 coupes en laque chinoise, aux formes les plus gracieuses, et pour la plupart magnifiquement décorées; 2° de 174 ivoires sculptés, parmi lesquels on remarque deux coffrets miniatures d'un fini vraiment remarquable et une pirogue avec personnages, le tout sculpté d'une seule pièce sur un morceau d'ivoire mesurant environ 20 centimètres de long.

Le prix de Sèvres.

Le jugement pour la première épreuve du prix de Sèvres a été rendu mardi dernier.

Cette année, une dérogation avait été faite pour ce

concours, qui a été divisé en deux parties, avec deux prix de 1,000 fr. chacun.

Les sujets étaient les suivants : 1° un modèle d'objet d'art en porcelaine, destiné à être donné en prix aux exposants du groupe 1er, œuvres d'art, de l'Exposition universelle ; 2° un modèle de coupe en porcelaine destinée à récompenser les exposants de l'agriculture et de la classe des animaux vivants à la même Exposition.

Les concurrents admis à se présenter pour la seconde épreuve sont : 1re partie : MM. Edme Courty, élève de M. Galland ; Mayeux, architecte ; E. Charrier ; Alexandre Sandier, architecte. — 2e partie : MM. Paul Avisse, artiste à la manufacture de Sèvres ; Auguste Clèves, de l'École nationale des arts décoratifs ; Daniel Allaux, élève de M. Galland ; Edme Courty, déjà admis pour le précédent concours.

Indépendamment du prix de 1,000 fr., chacun des concurrents précités a droit à une indemnité de 125 fr.

Pour l'exécution de la seconde épreuve, les concurrents auront un mois à partir du jour où le modèle en plâtre leur aura été délivré par la manufacture de Sèvres.

A l'expiration de ce délai, les modèles seront envoyés à l'École des beaux-arts, où ils seront immédiatement jugés et exposés.

Diplôme des lauréats de l'Exposition.

En 1867, M. Ingres fut chargé de dessiner le diplôme qui devait être décerné aux lauréats de l'Exposition universelle. Cette année, ce travail a été confié à M. Baudry, dont l'œuvre est aujourd'hui terminée.

Le ministre de l'agriculture et du commerce, accompagné de M. Krantz, s'est rendu à l'atelier de M. Baudry pour examiner son nouveau dessin. La composition de notre habile artiste a une dimension double du diplôme qui sera distribué ; il sera réduit pour les besoins de la gravure par les procédés de la photographie. Le dessin préparé pour 1878 représente la France assise sur un trône, appuyée sur la Paix et tendant la main au Travail, personnifié par un jeune homme aux formes élégantes et nerveuses, touché au front par le doigt d'un génie.

Des attributs reproduisent le principal outillage de l'agriculture, des arts et de l'industrie.

La statue de Thiers à Nancy.

Un concours est ouvert entre tous les sculpteurs français pour élever une statue monumentale à M. Thiers sur la place de la Gare, à Nancy. Ce monument sera l'hommage rendu par les départements de Meurthe-et-Moselle, de la Meuse, des Vosges et des Ardennes au libérateur du territoire.

Les modèles présentés au concours, et qui comprendront le monument complet, devront être au cinquième de l'exécution définitive ; ils seront en plâtre. Chaque artiste désignera la matière qu'il entendra employer pour le monument,

Les modèles devront être rendus à Paris avant le 15 juin 1878 dans un local qui sera ultérieurement désigné, et où ils seront publiquement exposés avant et après leur classement par le jury.

Le jury chargé de classer les esquisses et de décerner les prix sera celui de l'Exposition universelle (section de sculpture) ; aucune adjonction de membres étrangers n'y sera autorisée. Les membres du jury qui auraient pris part au concours se récuseront.

Une somme de 45,000 fr. sera allouée à l'artiste qui aura obtenu le premier prix ; le deuxième prix sera de 3,000 fr ; le troisième de 2,000 fr. et le quatrième de 1,000 fr. Les artistes qui désirent de plus amples renseignements doivent s'adresser, à cet effet, à M. Belleville, trésorier du comité, 8, rue Montesquieu, à Nancy.

Georges Cruickshank.

On annonce la mort, à quatre-vingt-huit ans, de Georges Cruickshank, le célèbre caricaturiste anglais. Après avoir été d'abord marin et acteur, Cruickshank, qui ne s'était servi de son crayon qu'en amateur, fonda avec un journaliste ami le *Météore*, qui justifia pleinement son titre. Il ne tarda pas à disparaître. Il aborda le genre de la caricature, dans laquelle il a conquis une réputation universelle. Ses principales œuvres, publiées en séries, sont : la *Maison du marin*, l'*Homme de la lune*, l'*Échelle du mariage*, la *Vie de Londres*, la *Vie de Paris*, *Contes d'Italie*, les *Anglais peints par eux-mêmes*, l'*Humoriste*, le *Dimanche à Londres*, *Mon portefeuille*, etc. Il a collaboré, pendant de longues années, au *Punch* et au *Comic Almanach*.

Dans les dernières années de sa vie, Cruickshank, qui avait conservé toute sa vigueur et son activité, s'était adonné à la peinture et avait exposé à l'Académie royale des tableaux de genre qui avaient été remarqués.

Théophile Schuler.

Un peintre alsacien des plus distingués, Théophile Schuler, vient de mourir à Strasbourg. Il était atteint depuis environ une année d'une maladie cruelle que les efforts de la science n'ont pu conjurer. Théophile Schuler laissera un grand vide dans l'école alsacienne. Son talent robuste, éminemment original, l'avait placé, dès ses débuts, à l'un des premiers rangs. Nul doute que sa réputation ne fût devenue universelle, s'il avait pu se décider à venir à Paris. Mais Schuler n'a jamais voulu quitter l'Alsace ; il avait la passion du clocher ; à chacune de ses courtes absences, la nostalgie le prenait. Les événements de 1870 lui causèrent une douleur profonde ; après l'annexion, il crut tout d'abord devoir s'éloigner et il alla se fixer en Suisse, à Neuchâtel. Mais cet exil volontaire ne pouvait pas être de longue durée. Il était invinciblement attiré vers l'Alsace, et c'est à Strasbourg qu'il a voulu mourir. On peut croire que son chagrin patriotique a été la cause déterminante d'un mal qui l'a frappé en pleine maturité.

Théophile Schuler laisse une œuvre considérable. Aucun Alsacien n'a oublié ses beaux dessins des *Schlitteurs* et du *Pfingsmontag* qui, à une époque où d'autres sont encore à l'école, avaient déjà assuré à son nom une célébrité méritée. C'était surtout comme illustrateur qu'il excellait, et l'art du dessin sur bois perd en lui un véritable maître. Il a longtemps collaboré au *Magasin pittoresque*, où ses petits tableaux de genre étaient très-recherchés ; il a illustré toute l'œuvre d'Erckmann-Chatrian avec une vérité de couleur locale et une sincérité d'accent qu'on ne saurait trop admirer.

C'était en même temps un cœur d'élite, profondément bon, ardemment dévoué aux idées libérales. Depuis 1870, il ne pouvait suivre que de loin les événements dont la France a été le théâtre, mais il s'y associait avec une sorte de passion juvénile, et chaque triomphe de la République le remplissait de joie. Il a travaillé jusqu'à la dernière minute et il essayait de lutter encore quand le crayon est tombé de ses mains défaillantes. Aucun Alsacien peut-être n'a fait autant pour sa patrie : l'Alsace revit tout entière dans son œuvre, et la collection de ses dessins sera précieuse à conserver. — AD. LE REBOULLET.

LES VARIATIONS DU COSTUME ET DU MOBILIER

COMME SIGNES DE L'ÉTAT SOCIAL

Depuis la fin du dernier siècle, d'après les récents travaux.

Nous avons déjà publié des extraits des belles *Études morales* publiées par M. Baudrillart dans le *Journal officiel.* Le fragment que nous donnons aujourd'hui sous ce titre ne sera pas lu avec moins d'intérêt, surtout accompagné des images appropriées que nous y joignons en guise de commentaire,

I

Transportons-nous vers la fin du XVIIIe siècle, après Louis XV. Un nouveau règne commence, plein de joyeuses promesses; il appartient encore au XVIIIe siècle par le goût comme par les tendances, mais il s'éprend d'idées plus honnêtes et plus sérieuses. Il veut se séparer de ce qui le précède. C'est le moment de Turgot, de Malesherbes en politique; ce sera demain, en littérature, celui de Bernardin de Saint-Pierre, déjà connu par ses premières œuvres. On est las du genre, affadi à l'excès ou tourmenté,



LA TOILETTE DE VÉNUS

(Bas-relief par CLODION.)

de l'époque Louis XV. Greuze est le peintre à la mode. Tout semble sourire : la nation espère, la cour est gaie, la reine est jeune, le roi est populaire. De là, dans les arts appliqués, je ne sais quoi d'expansif et d'heureux, de doux et de tempéré, non sans éclat pourtant. Une simplicité voulue se mêle de grâce charmante et de quelque coquetterie. Tel est le caractère du mobilier. On verra le costume obéir à des influences souvent plus frivoles ; il porte pourtant quelques-uns des mêmes caractères, et chez les hommes il prend l'empreinte sérieuse des idées du temps. Voilà la première époque. La seconde est plus troublée : on s'agite, on s'inquiète ; des rumeurs menaçantes se font entendre ; les visages s'assombrissent des soucis du jour. On assistera à des variations du même genre dans ces manifestations extérieures auxquelles la mode n'attache qu'une signification futile, le meuble et le vêtement.

Le mobilier de cette époque est représenté dans nos musées, dans de riches collections d'amateurs, partout, un peu épars, sans parler des imitations auxquelles s'est attaché le goût contemporain qui s'est réveillé pour le genre Louis XVI, plus apprécié aujourd'hui même qu'à l'époque où ce genre s'est développé. Nous le trouvons enfin représenté aussi avec une certaine étendue dans le beau travail que M. Jacquemart a consacré au mobilier historique en général. Il est donc facile d'en faire la matière de quelques observations qui s'éclairent de l'histoire.

On est frappé, dans ce luxe aimable et débonnaire, de je ne sais quoi d'apaisé qui contraste avec les ornements de l'époque Louis XV. L'excessive surcharge, les accessoires tourmentés, la licence extrême dans

les sujets ont disparu de ce luxe honnête, quoique riche et orné. Ce ne sont plus les prétentieuses bergeries de l'époque précédente, et on consent à être naturel en représentant la nature. On a parlé de la simplicité de cet ameublement. La vraie simplicité, unie à la grandeur, n'était plus de ce temps. Elle est l'apanage dans les arts de quelques époques privilégiées. C'est du moins de l'art par comparaison fort simplifié; du goût du temps, il ne retient que les meilleurs côtés. Le meuble s'est débarrassé des exagérations du contour et des redondances de l'accessoire. Une élégance distinguée, une grâce sans afféterie se remarquent dans ces tables à ouvrage, ces jardinières et ces consoles, ces entre-deux de croisées, ces armoires-étagères que suppportent des pieds délicats à cannelures légères et que rehaussent d'admirables cuivres assouplis par des artistes du plus grand talent. L'œil est charmé par les ornements qui s'y insèrent, par les plaques à sujets peintes à Sèvres, par ces bouquets de la même porcelaine, encadrés d'arabesques d'or en relief ressortant sur le fond bleu de roi ou bleu turquoise. Combien d'autres objets d'ameublement et de décoration qui fournissent alors à la richesse une occasion de montrer un goût nouveau à plus d'un égard, quoique toujours en rapport avec ce qui reste digne d'approbation dans cette société polie et si bien intentionnée!

Riesener, surnommé l'ébéniste de Marie-Antoinette, fut le principal réformateur de ce mobilier devenu avec lui si commode, si hospitalier, si raffiné en même temps par une ornementation qui, bien que variée, exclut la surcharge. Il refit droits les pieds des meubles que la rocaille et le pompadour avaient faits tortus. A ces bahuts au ventre énorme et chancelants, il rendit l'aplomb, la décence, la solidité et la grâce. Il poussa aux limites extrêmes l'art de la marqueterie en bois, lignes, arabesques, fleurs, oiseaux, emblèmes. Avec cette marqueterie et ces cuivres parurent des bois dorés et des bois peints, tels qu'on n'en avait jamais fait. Tous ces traits indiquent un retour au droit sens et à l'honnête, après une débauche du goût qui n'était pas sans élégance, mais où tout montre l'excès et le manque d'équilibre.

Un autre trait de ce luxe d'ornementation, en conformité avec l'esprit du temps, c'est que ces artistes qui donnaient le ton aux modes nouvelles s'imaginaient s'inspirer de l'antique. C'était au nom de l'antique qu'ils réagissaient contre le goût efféminé qui avait prévalu. Leur erreur était grande. Eux les disciples des anciens! à peu près autant que ces politiques qui croyaient s'inspirer de Plutarque en plein XVIIIe siècle. Ces artistes si ingénieux, ils faisaient du moderne, rien que du moderne et du contemporain. Mais l'idée de faire de l'antique les servit dans cette première période sans les égarer encore. Tout en suivant sans la violenter l'inspiration de leur temps, ils cherchèrent plus de sobriété dans les formes, un goût plus épuré. Cet art plus libre et plus pur se montre excellemment dans une des parties les plus importantes du luxe d'ornementation de l'époque, les bronzes. « Les bronzes Louis XVI, dit M. Jacquemart, ne se décrivent pas; les moins éclairés les reconnaissent entre tous. »

Ces groupes délicats, enlacés pour soutenir des tiges multiples qui vont dérouler leurs rinceaux et fleurir en culots destinés à porter des lumières sans nombre; ces génies, se jouant parmi les guirlandes de fleurs et les acanthes, dont les plis nombreux ont la souplesse de la fibre végétale, toute cette fine ornementation, rivale du bijou, rendue plus douce encore par l'or au mat, qui lui enlève les reflets métalliques, c'était bien là ce qui convenait à des mœurs polies et épurées. Posés sur les tables et les consoles mignonnes, sur les cheminées de marbre blanc, ces bronzes accompagnaient à merveille les délicates porcelaines de Sèvres, de la Saxe et de l'Inde. Certes, il y a loin de cette mièvrerie à la science robuste du XVIe siècle; mais on y lit bien la politesse galante et le dernier sourire de cette société qu'une sanglante bourrasque va faire disparaître.

Nous avons nommé la porcelaine. Sous bien des formes s'y peint et s'y joue, pour ainsi dire, cette société amie de toutes les élégances et à la fois éprise de la nature.

Je ne citerai ici qu'une industrie toute spéciale, la monture des fleurs en porcelaine. Elle a son origine dans la passion des jardins, dans l'amour des vraies fleurs. Ce goût fit épanouir toute une flore nouvelle. Des parterres entiers, avec toutes leurs variétés de plantes, sortirent des fours de Vincennes et vinrent s'animer dans les mains d'habiles ouvriers qui forgèrent une végétation de bronze pour ces fleurs d'émail. Les appartements ressemblent alors à des jardins ou à des serres. Rien n'y manque, même le parfum, qu'on sut leur communiquer artificiellement. Ici encore le luxe décoratif est bien l'image du temps: moitié artifice, moitié nature.

Voici encore un exemple qui relève, sans qu'on paraisse toujours le soupçonner, d'une inspiration plus élevée. L'horlogerie prend dans cet ameublement une place qu'elle n'avait pas encore eue en étendue et en importance. Les pendules d'un élégant modèle ornent les appartements de la bourgeoisie; elles deviennent un morceau capital dans l'ameublement des riches. C'est la pièce importante d'un ensemble ornemental, où les vases d'accompagnement à girandoles, les flambeaux, les bras-appliques forment le plus harmonieux concert. Tantôt le bronze en fait tous les frais; tantôt la porcelaine y joue un rôle. Là encore vous retrouvez l'aimable et doux génie qui semble présider au commencement de ce règne. La mythologie cache à peine, ou plutôt elle ne sert qu'à montrer, sous des formes plus gracieuses, l'inspiration contemporaine. Les nymphes qui figurent dans ces modèles si charmants et si soignés d'un Falconnet, d'un Boizot, surtout d'un Clodion, que sont-elles, sinon la copie légèrement idéalisée de la femme raffinée du XVIIIe siècle? Ce sont ses formes délicates, sa taille svelte, sa grâce voluptueuse. Mais dans ces modèles d'une rare per-

fection, comme dans d'autres groupes en terres cuites, un artiste comme Clodion ajoutera à l'élégance mignonne de Watteau un style plus nerveux. C'est la finesse du type de la femme à la mode, mais complétée par l'étude de modèles d'une beauté plus classique. N'oublions pas que ce fut après neuf années de séjour à Rome que Clodion revoyait les salons ou les boudoirs où régnaient avec tant de grâce les contemporaines de Marie-Antoinette. On a dit que ce séjour à Rome ne lui servit de rien, qu'il n'en tira rien qui rappelle un profit quelconque pour l'art. Pardon! il y apprit à mieux dessiner et à mieux sculpter, à mêler plus de force à l'agrément qui dominait autour de lui.

L'idée générale et philosophique du temps, revenir au vrai, au naturel, se témoigne donc d'une manière heureuse dans les arts décoratifs, en même temps que cette autre idée, faire retour aux modèles antiques, arrivait au même but, loin de fausser et de guinder le goût, comme elle le fera bientôt, dans les années qui précédèrent immédiatement 1789. Comme toujours, les beaux-arts donnent le ton au luxe d'ornementation. La sculpture fut pour beaucoup dans cette renaissance; elle-même, en se réformant, ne faisait que refléter quelques-unes des plus nobles aspirations du temps. Cela est sensible dès les débuts du règne. En 1777, on vit exposées au Salon quatre statues en marbre : celle de Sully, par Mouchy; celle du chancelier de L'Hospital, par Gois; celle de Fénelon, par Lecomte; celle de Descartes, par Pajou. Les sujets indiquent les tendances élevées, philanthropiques ou philosophiques du moment : la manière dont ils sont traités faisait déjà pressentir un art plus satisfaisant. En les comparant aux ouvrages de l'école précédente, on remarquait des poses plus naturelles, plus de fermeté dans le dessin, plus de simplicité dans les draperies, plus de vérité dans la tête et dans les mains. D'autres artistes, renommés alors, marquent la même réaction qui se maintint dans une bonne mesure durant ces années malheureuses.

Poussez jusque vers 1783 : déjà la roideur de l'école, dont David sera l'expression la plus haute, commence à se faire sentir. Elle passera dans l'ameublement. Sans doute on n'en est pas, vers la fin de Louis XVI, aux tendances spartiates en honneur dans une partie de la Convention. Mais les nouveaux caractères de l'art, joints aux sombres pressentiments qu'on sent peser sur les esprits, attristent, alourdissent le mobilier. On acquiert une fois de plus la preuve que l'état des esprits se marque dans ces choses qui semblent le plus relever du caprice. Voyons la même vérité ressortir pour la même époque du simple aperçu des variations du costume; variations plus piquantes peut-être, mais qui suivent un cours un peu moins régulier, on va voir pourquoi.

II

On ne peut parler du costume sous Louis XVI sans tenir grand compte de l'influence d'une reine jeune, belle, simple d'abord, bientôt éprise du luxe. Elle était alors, dans ces années d'insouciante jeunesse, le gracieux modèle, l'héroïne légère de toutes les brillantes frivolités. Cette influence dérange un peu la régularité des lois historiques appliquées à la toilette. Un caprice qui passe par une tête charmante, et voilà tous les principes qui régissent le goût et la mode hors de combat! Pourtant ces lois se retrouvent là encore, dans une certaine mesure, pour le costume féminin : elles gardent tout leur empire sur le costume des hommes.

Les femmes accueillirent à leur manière l'espoir de l'abondance et les idées agricoles qui furent un des traits du nouveau règne, en mettant des épis dans leurs cheveux. Début trompeur comme tant d'autres! On touchait aux modes les plus fastueuses qu'on eût vues encore en fait de coiffure et d'ornements de tête. Et pourtant, qui ne sait que le passé avait connu en ce genre de vrais prodiges? Où la jeune reine prit-elle l'idée de ces étranges échafaudages? L'influence du théâtre sur la cour explique quelques-unes de ces modes qui prévalurent. Rappelons ici la dure leçon que reçut Marie-Antoinette de sa mère, à propos de l'envoi de son portrait, où on l'avait représentée la tête surchargée de ces fameux panaches qu'on peut voir encore sur quelques-unes de ses images. Marie-Thérèse le lui renvoya. Elle lui écrit avec cette rudesse dont sont marquées plusieurs de ses lettres, récemment publiées : « Non, ce n'est pas là le portrait d'une reine de France; il y a eu erreur : c'est celui d'une actrice. » Les toilettes les plus outrées du règne de Louis XV furent, dit M. Jules Quicherat, de la modération auprès de celles qui parurent en 1776, 1777, 1778.

Remarquez que c'était précisément le temps où un ministre économiste, Turgot, venait d'entreprendre, avec d'autres réformes plus étendues, celle des dépenses inutiles. N'imputons donc pas à l'esprit du siècle ces extravagances coûteuses qui sont en révolte ouverte contre ses meilleures tendances. Aussi furent-elles fort impopulaires. La caricature fit justice de ces gigantesques échafaudages. Elle représenta les coiffeurs montés sur une échelle pour accommoder les dames. Faste insensé, auquel il ne faut chercher un sens quelconque.

Rien de moins en rapport avec la réaction dont j'ai parlé que cette folie illimitée de plumes qui se placent dans les bonnets, dans les cheveux, sur toutes les parties de la tête. Avec la coiffure dite à la Minerve, elles formèrent un cimier de dix plumes d'autruche mouchetées d'yeux de paon; telles de ces plumes eurent jusqu'à trois pieds de long. Essayez donc de trouver aux poufs une signification symbolique! Ce nom bizarre était donné aux plis brisés d'une pièce de gaze qu'on introduisait entre les mèches de la chevelure. Le plus célèbre artiste en ce genre (ce grand homme se nommait Léonard) eut le talent, dit-on, de faire entrer jusqu'à quatorze aunes d'étoffe dans une seule coiffure. Heureuse la France, si la folie n'eût été que dans les coiffures!

Elle était dans les têtes, et de combien de façons! Ne disons plus que le siècle ne se peint point dans ces excentricités. Le *sentiment*, si cher au XVIII[e] siècle, se fera sa place jusque dans les *poufs*. Il triomphe dans le pouf dit *au sentiment*. Cet ornement s'accommode avec des fleurs, des fruits, des légumes, des oiseaux empaillés, etc. La bucolique reprenait ici ses droits, mais riche et fastueuse. Ce n'est pas la seule manière dont la coiffure se met en règle avec les idées de l'époque. Quand la mode fut à la guerre de l'Indépendance américaine, la coiffure se fit libérale et guerrière. Les coiffures à la Belle-Poule et à la Junon représentèrent une mâture avec ses voiles et ses agrès. Une branche de laurier se maria aux panaches dans le bonnet à la Victoire. Cet attirail guerrier côtoya les coiffures en parc anglais, en moulin à vent, celles où l'on voyait un perroquet becquetant une cerise, images vivantes du naturel, de la simplicité.

La sensibilité! C'est à elle que s'adressa le commerce pour remettre le luxe en honneur. Un joaillier vint, chargé par sa corporation de porter ses doléances à la reine, encore simple : comment résister? Elle dut faire l'emplette d'une paire de girandoles d'un demi-million. Les passementiers de Lyon gémirent à ses pieds ; l'étalage des richesses de fabrication lyonnaise fut de rigueur dans les toilettes aux réceptions. Toutes les modes suivirent. Adieu l'idylle de simplicité allemande! La célèbre modiste du temps, M[lle] Bertin, devient l'arbitre de la mode.



ENCOIGNURE DU TEMPS DE LOUIS XVI

(Ancienne collection du marquis d'HERTFORD.)

Elle « travaillait » avec la reine, disait-elle en répondant à une dame de qualité. Il s'agissait de fixer une de ces modes que l'on surnomma « le Ministre ». Tous les mois elle envoyait dans les cours du Nord une poupée habillée à la dernière mode française.

La sensibilité prend alors d'autres formes encore : où?... Est-ce par hasard dans ces hauts talons qui contribuent avec les coiffures à hausser si fort les femmes au-dessus des hommes? Est-ce dans ces souliers, aux jours de cérémonie, brodés d'or, de perles et de diamants? Est-ce dans ces paniers qui rappellent, en l'exagérant encore, la mode du temps de Louis XV, et atteignant jusqu'à quatre ou cinq mètres de tour; dans tout ce qui orne l'étoffe, nœuds, coques, bouquets de fleurs et de fruits, perles et pierreries? Il serait difficile de voir dans cet attirail à la mode une trace quelconque de sentimentalité régnante. Mais elle se rattrape sur les noms de quelques-unes des garnitures : plaintes indiscrètes, préférence, vapeur, doux sourire, composition honnête!

Que dire de la description de l'habillement d'une élégante en 1778, M[lle] Duthé, où il est question d'une robe de soupirs étouffés, ornée de regrets superflus, avec un point de candeur parfaite, frisée en sentiments soutenus, de rubans d'œil abattu, etc., etc.? O précieuses! O Molière! Ridicule immortel! Et ces belles dames riaient au théâtre des sottises du temps de Louis XIV! Les philosophes avaient beau gronder, quand ils ne se mettaient pas de la partie : on les laissait gronder. Les économistes se plaignaient... on ne faisait qu'en rire... L'éternelle frivolité suivait son cours. Les idées sérieuses même y donnaient prétexte. J.-J. Rousseau avait conseillé aux mères d'allaiter : quelques-unes suivirent ce bon avis; ce fut pour toutes le signal d'une nouvelle mode dans la manière de disposer le corsage. Tronchin conseilla l'exercice : on inventa une sorte

de robe qu'on jugeait convenable pour *tronchiner*, c'est-à-dire pour faire de longues promenades. Dès qu'une idée se produit, on se hâte d'y attacher un ridicule. Et ces ridicules étaient fort dispendieux. Une Mme de Matignon, hors d'état de payer comptant une robe qu'elle avait commandée, l'achète pour une rente viagère de 600 livres. Une bagatelle !



« L'ENFLAMMER »

(Gravure de BESSON, d'après PRUD'HON, pour l'*Art d'aimer* de GENTIL-BERNARD. — Voir le n° 89.)

Mais la raison veut qu'on s'amende à la fin. La vieille société, en face de menaces croissantes, sent le besoin de faire pénitence. Le costume féminin se jeta donc dans la bergerie, bergerie élégante, mais de luxe : la grande marchande de modes, Mlle Bertin, dépose son bilan en 1787 ; elle avait perdu deux millions. La reine adopta une coiffure plus simple, la coiffure à l'enfant. Tout est à la paysanne ; seulement, aux bergères succèdent un moment les soubrettes, après le *Mariage de Figaro*. Le traité de commerce de 1786 avec l'Angleterre aida à répandre les modes anglaises. Tout va tourner à la gravité, à

la discussion : les femmes prennent un costume en partie masculin, des robes en redingote, bientôt des vestes à la marinière, la cravate, le gilet, le chapeau de castor ; puis elles adoptent, sans qu'on sache pourquoi, les bonnets d'une hauteur excessive en conservant les coiffures basses. Le négligé, le sans-façon, voilà ce qui semble dominer.

Est-on plus sérieux? Non : mais le costume est obligé de compter avec les murmures contre la cour, contre la reine, impopulaire depuis l'affaire du collier, et se jette dans un contraire excès. Pourtant le faste a diminué, à moins qu'on ne conserve ce nom à cette simplicité affectée qui n'a pas changé le fond des âmes.

Les hommes vont occuper le devant de la scène. Même avant 1789, ils préparent leur rôle. On va les voir se costumer pour ce nouveau théâtre. Tout s'accommode à l'avenant. C'est sur cette transformation qu'il reste encore à présenter quelques observations instructives. HENRI BAUDRILLART.

LE NOUVEAU CATALOGUE DU MUSÉE DE CLUNY

Le directeur du musée de Cluny, M. du Sommerard, s'occupe activement en ce moment de la refonte du catalogue des collections que contient cet établissement. Ce travail, qui sera terminé pour l'Exposition universelle, était de toute urgence. Le catalogue actuel ne contient pas certainement la mention du dixième des objets entassés dans les galeries du vieil hôtel. Par suite de dons, legs ou acquisitions, il y est entré depuis quelques années une quantité considérable d'œuvres très-intéressantes au point de vue archéologique et artistique. Dans la *France* du 9 janvier, nous avons parlé de la plus importante des acquisitions récentes : la nouvelle collection des faïences persanes. Aujourd'hui nous ferons une rapide revue des principales œuvres dont s'est enrichi dans ces derniers temps le musée de Cluny.

En première ligne, nous mentionnerons une reproduction du *Chef de sainte Marthe*, donné par Louis XI à l'église Sainte-Marthe de Tarascon, et l'un des plus curieux produits de l'orfévrerie du moyen âge qui nous soient parvenus. Le chef de la patronne légendaire de la Provence est représenté la face vivante, la tête surmontée d'une couronne qui soutient un voile dont les plis retombent gracieusement sur les épaules. Au-dessous de la gorgerette ornée d'un double fermoir avec médaillons en relief est fixé l'écu de France, surmonté d'un casque ouvert avec deux cerfs pour supports. Sur les épaules court un superbe collier, orné de médaillons en pierres gravées avec bordures de perles et croix en pierres fines.

La base du chef est décorée de six médaillons séparés, représentant chacun un épisode de la vie de sainte Marthe. Au devant, sur un petit socle en saillie, se trouve la figure de Louis XI, le donateur du reliquaire, agenouillé et en prière devant sainte Marthe. A ses pieds se trouve l'inscription suivante : *Rex Francorum Ludovicus XI hoc fieri fecit opus*, 1478. *Conche faciebat.* Ce dernier nom est celui de l'auteur de la reproduction. L'original était l'œuvre d'André Mangot, célèbre orfévre tourangeau.

La reproduction exécutée en 1628 par Conche a dû être faite par cet artiste pour préparer la planche gravée dont il existe une épreuve au cabinet des estampes. Elle a été retrouvée à Valence par M. le commandant Loyer, du 19e d'artillerie ,et cédée par lui à M. du Sommerard, qui en a fait opérer une restauration très-habile.

Une autre des pièces les plus curieuses est une statue équestre, en bois, de Jeanne d'Arc, d'un parfait état de conservation. Elle provient de Montargis où elle servait, au siècle dernier, de couronnement à un dais processionnel, si l'on en croit la tradition et la marque encore visible des trous pour les bâtons qui la supportaient. Cette statue, d'une époque très-ancienne, est d'une grande naïveté d'exécution. Elle avait été conservée précieusement par un habitant de Montargis, qui a bien voulu la céder au musée.

Dans cette même salle, la première, nous signalerons encore un grand coffre en fer avec armatures en relief, spécimen intéressant de la serrurerie au XVe siècle; dans les galeries du premier étage, de nombreuses pièces d'horlogerie et d'astronomie, des astrolabes en cuivre gravé, signés *Asidius Quimriet, Anvers*, 1554. — *Michel Œsineus*, 1602 ; un médaillon précieux en cristal de roche émaillé du XVIe siècle, un vêtement de dame vénitienne du XVIe siècle, peint en relief et de l'aspect le plus original, des spécimens de broderies et d'étoffes des XVIe et XVIIe siècles, donnés par MM. Dreyfus, Beurdeley, Conti ; le legs de M. Janvier d'Attainville, le plus important qui ait été fait au musée dans ces derniers temps, et qui comprend des vases italiens du XVIe siècle, une statuette de bronze doré de la même époque, une tapisserie rehaussée d'or, représentant une Sainte Famille, des émaux de Limoges, des émaux cloisonnés et des faïences de Castelli.

Une belle coupe sur pied, en émail de Limoges, que l'on attribue à l'un des Courtois, don de Mme veuve Humbert de Molard, mérite une mention particulière. L'artiste a choisi pour sujet l'histoire de Loth. La scène principale occupe le premier plan ; les figures n'ont pas moins de 12 centimètres de hauteur. Le revers traité en grisaille, rehaussé d'or, est décoré d'arabesques, de médaillons et d'animaux. Les magasins contiennent de nombreux objets qui seront exposés aussitôt que l'aménagement des salles nouvelles sera terminé, entre autres de belles portes à doubles vantaux en bois sculpté, provenant de l'ancienne église de Guérande ; une barrière en bois du plus pur style gothique, ayant appartenu au tombeau des comtes d'Augerolles, dans l'église du village qui porte ce nom en Forez ; des panneaux d'une chaise à porteurs Louis XV, décorés de peintures mythologiques ravissantes et d'ornements en bois sculpté en haut-relief sur fond or, légués par Mme veuve Bourquelot ; des bahuts, un beau meuble d'origine flamande du XVIIe siècle, des armes fort curieuses, entre autres une grande épée à deux mains, aux armes de Bourgogne, datée de 1541 ; une épée gravée et damasquinée d'or, avec la devise : *Audaces fortuna juvat;* une arquebuse à rouet; des planches de bois pour l'impression des cartes à jouer anciennes, etc., et divers objets intéressants dont l'énumération serait trop longue.

Dans la grande salle des Thermes a été installé un grand rétable acquis à l'hôtel Drouot au mois de juin dernier et provenant de la célèbre vente du duc d'Albe. Ce rétable, l'un des plus considérables que l'on connaisse, — 8 mètres de haut au-dessus de l'autel, — se compose de plusieurs panneaux peints dans le style du XVe siècle, représentant des sujets religieux. La partie inférieure, placée au-dessus de l'autel, est divisée en deux compartiments décorés de grandes figures sous

des arcatures à jour. Au milieu s'ouvrent quatre niches dans lesquelles se trouvaient des statuettes qui ont été perdues. Les armes de la maison d'Aragon se trouvent sur la bordure. Ce rétable provient en effet d'une église dans la province de ce nom en Espagne. Nous trouvons là également un curieux vestige du vieux Paris, la grande chaîne de fer qui fermait la rue de l'Arbre-Sec au moyen âge, donnée au musée par M. Bissey.

Lundi dernier, on a placé là cinq tombeaux de grands-maîtres de l'ordre des Hospitaliers de Saint-Jean de Jérusalem, dont la commission des monuments historiques a fait l'acquisition, l'année dernière, à Rhodes.

Ces tombeaux, dans un état de conservation très-satisfaisant, les seuls qui aient échappé aux ravages du temps et des hommes, présentent un grand intérêt au point de vue archéologique et historique. Quatre sont les tombeaux de grands-maîtres français, illustres dans les annales de l'ordre : Pierre de Cornillon (1354-1355), Dieudonné de Gozon (1355), Robert de Julhiac (1374-1376), Jacques de Milly (1454-1461).

Le cinquième et le plus important de tous a contenu les restes mortels de J.-B. des Ursins, dont la famille, bien qu'italienne d'origine, tient à la France par de nombreux liens de famille et des relations intellectuelles. Tous ces tombeaux sont couverts d'inscriptions, d'armoiries, et quelques-uns de figures et de bas-reliefs.

Le musée de Cluny est actuellement dans une situation très-satisfaisante. Malgré la modicité des crédits mis à la disposition de son directeur, il s'est enrichi dans ces dernières années, d'objets d'art très-précieux. La générosité d'un grand nombre de nos concitoyens a permis de suppléer à cette insuffisance de ressources et de maintenir cet établissement national à un niveau auquel n'atteignent point, relativement, d'autres institutions analogues. MARIUS VACHON.

MANUFACTURE DE TAPISSERIES DE WINDSOR

A proximité de la royale demeure du vieux Windsor s'est élevée une industrie qui, avec un peu de soins de la part de ses fondateurs, peut prendre un rang élevé dans la fabrication anglaise. La manufacture de tapisseries de Windsor, établie à Manor-Lodge, sous le patronage immédiat de la reine, promet de réintroduire un art qui, pendant plusieurs siècles, a été perdu en Angleterre.

C'est vers le temps du roi Charles Ier que l'art de la tapisserie a été introduit dans ce pays et qu'une manufacture s'est ouverte à Mortlake, dans le comté de Surrey. Charles II fit appeler Verrio pour peindre des cartons; mais, malheureusement pour la tapisserie, le roi chargea l'artiste de beaucoup d'autres occupations et l'employa presque constamment à la décoration de l'intérieur de Windsor, où il peignit les plafonds de plusieurs salles.

La fabrique de tapisseries de Mortlake demeura languissante et disparut enfin complétement. Depuis cette époque jusqu'à nos jours, cet art n'a plus été cultivé en Angleterre. Le prince Léopold est le président de l'entreprise nouvelle; deux princesses en sont les vice-présidentes; lord Ronald Gower en est le secrétaire honoraire; elle a M. H. Henry pour directeur. Un grand nombre de métiers sont en activité à Manor-Lodge; les tisseurs, hommes et femmes, ont été appelés d'Aubusson pour former des élèves, sous la surintendance de M. Brignolas.

Le tissage de la tapisserie, même avec les plus habiles ouvriers, n'avance que très-lentement, et chacun d'eux ne peut en achever plus d'un pied carré en quatre jours ; il lui faut même pour cette tâche dix jours quand le carton est très-compliqué ou qu'une grande habileté est nécessaire.

Les ouvriers français employés à la manufacture royale de Windsor commencent le travail à huit heures du matin et le continuent jusqu'à six heures et demie. Ils sont payés à raison de 10 pence (1 fr.) l'heure et vivent pour la plupart à leur compte dans le village.

En ce moment, quelques spécimens importants de tapisserie sont en main. Un autre, le portrait de la reine, en buste, de grandeur naturelle, est terminé. C'est le fac-simile de la peinture d'Angéli, qui se trouve dans la salle de bal du château. On a aussi entrepris une série de huit cartons de 80 pieds de long et de 7 de large, représentant des scènes des *Merry Wives of Windsor*, de Shakespeare, dont quelques-uns sont terminés. Ces huit grandes pages, avec le portrait de la reine, figureront à l'Exposition de Paris et orneront le salon qui sera mis à la disposition du prince de Galles comme président de la commission anglaise.

D'autres salles de la manufacture sont occupées à la fabrication de tableaux de chasse dont les cartons ont été dessinés par M. Ward, de Windsor; ces tapisseries sont destinées à orner la demeure de M. Christopher Sykes, membre du Parlement; les personnages portent les costumes du temps de Henri VIII.

On fabrique pour la reine une tapisserie de canapé; au centre, sur un fond de couleurs claires, se trouvent, dans un médaillon, le monogramme « V. R. » et une couronne ; le médaillon est entouré d'une couronne d'églantines.

La reine, qui, ainsi que d'autres membres de la famille royale, porte beaucoup d'intérêt à la manufacture de tapisseries, a fait don de quelques terrains de la couronne, près de Manor-Lodge, pour y construire une manufacture plus commode. Ce sera une très-belle construction en briques rouges et en pierres blanches.

A TRAVERS LES MUSÉES DE PARIS

On connaît les innombrables richesses que renferment nos musées et qui font à juste titre l'admiration de l'étranger. Ces collections réparties entre nos différents monuments bénéficient, elles aussi, de l'approche de l'Exposition universelle en se complétant ou s'aménageant d'une façon plus convenable. Passons rapidement en revue les améliorations de ce genre qui viennent d'être exécutées ou qui sont en voie d'exécution.

MUSÉE DU LOUVRE. — Deux nouvelles galeries sont ouvertes depuis un mois environ. La première, située au rez-de-chaussée, dans la section du musée assyrien, renferme de curieux modèles de la statuaire et de l'architecture antiques. Nous y remarquons, entre autres, des chapitaux du temple d'Apollon didyméen et des tronçons de colonnes en marbre blanc provenant du même édifice. La plus grande partie de cette collection importante a été donnée à l'État par M. de Rothschild. Une seconde galerie venant immédiatement après la salle Chaudet a été organisée sous le nom de « salle Rude ». Plusieurs marbres du maître y ont été placés, notamment la *Jeanne d'Arc*, le *Pêcheur Napolitain*, et une *Tête de Christ*. Pradier est représenté par *Un Fils de*

Niobé, *Psyché*, *Sapho* et la *Toilette d'Atalante*, David d'Angers par *Philopœmen*, Duret par le *Danseur napolitain* et l'*Improvisateur*, Ramey et Foyatier par les statues de *Thésée* et de *Spartacus* qui viennent d'être enlevées du jardin des Tuileries, enfin l'*Enfance de Bacchus* et le *Désespoir*, de Perraud, complètent cette magnifique collection.

Musée du Luxembourg. — Le local réservé à la sculpture laissait depuis longtemps à désirer. Rien de plus disgracieux que ces statues de marbre empilées les unes contre les autres et dont les têtes, touchant au plafond, semblaient écrasées. Tout en conservant à l'ancienne galerie sa destination actuelle, l'architecte du musée vient d'aménager pour la sculpture la partie de l'aile du Levant qu'occupaient les bureaux de l'ancienne administration du Sénat. Ce local aussi grand que le précédent va donc donner aux œuvres de nos sculpteurs un espace qui leur faisait défaut jusqu'à présent et dont profitera considérablement leur perspective. De son côté, l'ancienne galerie va être l'objet d'améliorations importantes. Elle sera élargie de quelques centimètres, repeinte à neuf, et des glaces placées à chaque extrémité produiront un agréable trompe-l'œil.

Musée de Cluny. — Les magasins de l'aile gauche donnant sur la rue du Sommerard viennent d'être évacués pour recevoir des collections qui n'avaient pu encore être exposées. Plus de cinq cents pièces de faïences persanes, provenant de legs, de dons ou d'acquisitions à la salle des ventes depuis 1865, et admirablement conservées pour la plupart, vont s'ajouter aux curiosités artistiques qui attirent les visiteurs à l'hôtel Cluny. Des plats de toutes formes et de toutes dimensions, coupes, buires, amphores, vases ornés de personnages, de figures d'animaux, de compositions originales et bizarres, permettront de se rendre compte de l'état de la céramique persane au moyen âge, dont les spécimens sont extrêmement rares aujourd'hui. En même temps que le classement et l'installation de ces faïences se poursuit avec activité, on s'occupe également d'aménager une autre partie du monument, afin d'exposer une riche collection de meubles, bahuts, armoires, lits, crédences, appartenant au XVIe siècle, et qui étaient également emmagasinés, en attendant mieux, dans les dépendances de l'hôtel.

Musée Carnavalet. — Sur le rapport de M. Viollet-le-Duc, le conseil municipal avait alloué une somme importante pour restaurer cet édifice et le disposer en vue d'y installer les collections appartenant à la ville de Paris. Ces travaux qui avancent rapidement comprennent le relèvement de la façade des Drapiers et de l'hôtel de Choiseul. Quarante-cinq belles boiseries acquises par la ville ainsi que des peintures datant du commencement du XVIIe siècle sont déjà posées dans les deux corps de logis qui forment les deux entrées de la deuxième cour par la rue des Francs-Bourgeois. La jolie porte de Nazareth, l'un des chefs-d'œuvre de la Renaissance, qui dépendait de la préfecture de police, doit être réunie à l'aile dite *Hôtel Carnavalet* et au bâtiment des *Drapiers* par une galerie ne s'élevant que d'un rez-de-chaussée. Cette restauration sera complétement achevée pour la fin de l'année ; toutefois le musée sera ouvert lors de l'Exposition et le public pourra visiter les nouvelles galeries de la deuxième cour.

On s'occupe en ce moment de rentoiler des tableaux anciens relatifs à l'histoire de Paris, de réparer des aquarelles et des gouaches qui seront distraites du musée pour aller enrichir le pavillon de la ville au Champ-de-Mars. D'autres documents du même genre, trop grands pour être placés dans l'hôtel, seront envoyés au même endroit, et plus tard au palais du Trocadéro, lorsque la ville en aura fait l'acquisition, après la clôture de l'Exposition universelle.

Palais des Beaux-Arts. — L'ancienne chapelle de l'École est en train de se métamorphoser en musée de la Renaissance, où seront exposés les moulages des chefs-d'œuvre de sculpture et d'architecture de cette époque. Les galeries du premier étage, où ont été reproduites à la cire les peintures de Raphaël au Vatican, sont aussi l'objet d'une restauration importante. Les murs, couverts d'arabesques dont beaucoup sont des modèles du genre décoratif, s'étaient crevassés. M. Chauvin, aidé de ses élèves, fait disparaître les traces de détérioration, et sous peu de jours cette partie du palais des Beaux-Arts sera remise dans son état primitif.

Musée d'artillerie. — Ce musée, qui a été transporté depuis un an de la place Saint-Thomas-d'Aquin aux Invalides, vient de s'enrichir d'une fort intéressante collection dont nous avons déjà parlé. Nous engageons le public à visiter ces reproductions en plâtre des types de guerriers de l'Asie, de l'Afrique, de l'Amérique et des tribus sauvages. A l'aide de ces documents précieux, on pourra s'instruire presque autant que les voyageurs qui ont parcouru ces pays lointains, et on ne courra pas le risque d'être scalpé par un Peau-Rouge ou un Sioux.

P. Gallery des Granges.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Budget des beaux-arts.

La commission du budget, après avoir entendu M. Bardoux, ministre de l'instruction publique et des beaux-arts, a pris la décision suivante concernant les théâtres subventionnés :

La subvention attribuée au théâtre de l'Opéra-Comique sera augmentée, pour 1878, d'une somme de 120,000 fr.

Une somme totale de 25,000 fr. sera accordée aux divers concerts de musique classique et partagée entre eux, au gré du ministre.

Par suite de la disparition du Théâtre-Lyrique, la subvention de 200,000 francs qui était accordée à ce théâtre restera entre les mains du ministre des beaux-arts, non pas pour être donnée en bloc à un directeur se présentant pour exploiter un nouveau Théâtre-Lyrique, mais bien pour être employée, au mieux de l'intérêt des jeunes auteurs, pour l'exécution de leurs œuvres nouvelles.

C'est au ministre que reviendra le soin de choisir celles-ci et de les faire exécuter où, quand et comment il le croira préférable.

Réparations au Louvre.

Parmi les différents objets pour lesquels des crédits supplémentaires sont demandés à la Chambre, nous citerons la réparation des galeries du musée du Louvre. Nous espérons que dans l'intérêt de la bonne réputation de notre musée on n'hésitera pas à voter la somme reconnue nécessaire (45,000 francs), et qu'elle sera immédiatement utilisée. Il importe que le Louvre ne puisse être l'objet d'aucune critique de la part des nombreux visiteurs que l'Exposition universelle va lui amener.

LES ARTISTES NOUVELLEMENT DÉCORÉS

Un décret du 7 février a nommé ou promu plusieurs artistes dans l'ordre national de la Légion d'honneur. M. Gérôme est élevé au grade de commandeur et M. Ziem au grade d'officier; MM. Ribot, Desgoffe, Feyen-Perrin, Humbert, Bin, Barrias et Abraham Hirsch (architecte) sont nommés chevaliers.

Nous allons dire quelques mots de chacun de ces artistes et, fidèle au programme de ce journal, donner à nos lecteurs une idée de leur talent et de leur manière, en publiant quelques-unes de leurs œuvres.

GÉROME

M. Gérôme est incontestablement un des peintres les plus célèbres de l'école moderne; quand il expose quelque part, ses œuvres ont le privilége d'attirer la foule et de l'intéresser : je ne dis pas de la passionner, car les peintures de M. Gérôme ne sont pas de celles qui émeuvent : exécutées froidement, sèchement même, elles ne satisfont qu'à demi les yeux épris du morceau, de la bonne cuisine des couleurs, mais elles sont en général très-correctement dessinées et, surtout, elles ont un mérite précieux pour la foule, celui d'exprimer nettement et fortement le sujet.



SOLDAT D'ASIE-MINEURE

(Dessin de M. Gérôme. — Collection de M. Maurice Cottier.)

Le meilleur du talent de M. Gérôme repose donc sur des qualités toutes littéraires, et comme son esprit — il en a beaucoup — est visiblement enclin à la charge, je crois qu'il convient de le placer à la tête de la petite école de peintres-vaudevillistes qui, actuellement, jouit des faveurs du public et des marchands.

Ce serait cependant lui faire injure que de ne pas reconnaître en même temps la grande supériorité qu'il a sur ses confrères de la même école. M. Gérôme, nous le répétons, est un dessinateur généralement bien informé; il *écrit* avec une pureté de langue remarquable : sa mise en scène, ses costumes sont tracés avec une rigueur presque scientifique. Les fantaisies qu'il a publiées sur l'antiquité et sur l'Orient ont un caractère si marqué d'authenticité que la critique a décerné au spirituel artiste le brevet de premier peintre ethnographe des temps actuels.

Nous ne le chicanerons pas sur cet honneur qui nous semble, en réalité, bien peu décoratif pour un artiste de sa valeur.

M. Gérôme, pour nous résumer, eût fait un honorable peintre de grandes machines antiques, sujets d'histoire et de mythologie; il a compris que notre temps n'est plus aux poëmes épiques et sa lyre s'est faite guitare; nous n'aurons garde de le lui reprocher puisque, en somme, il en pince mieux que quiconque. Qu'on nous permette cependant d'ajouter qu'un simple ruban rouge nous semblait suffisant pour orner le manche de son instrument; le collier de commandeur paraîtra certainement une décoration excessive.

RIBOT

Si M. Gérôme peint maigre, M. Ribot est un peintre gras : l'un colorie des surfaces, l'autre travaille en épaisseur. M. Ribot, que de méchants confrères ont surnommé le *maître à la crasse*, n'excelle pas à rendre le ragoût appétissant : sa cuisine est lourde, brûlée, peu réjouissante à l'œil, et cependant au milieu de ses ombres tristes et opaques on voit surgir de friands morceaux, blancs jaunes ou rosés, que l'on extrairait avec plaisir de la sauce environnante. Il est quelques tableaux de ce vaillant artiste que Ribeira eût signés, le *Saint Sébastien* notamment, que l'on a vu au Salon de 1869. Le jour où M. Ribot voudra ou pourra renoncer à son violent parti pris d'ombre et de lumière, peut-être sera-t-il permis de saluer en lui un des maîtres peintres de l'époque.

FEYEN-PERRIN

Les peintures de M. Feyen-Perrin ont toutes les allures poétiques et rêveuses de l'artiste qui les exécute. Comme lui, ses tableaux intéressent par le sentiment de tristesse et d'abandon qui s'en dégage. Il semble en le voyant, comme en voyant ses œuvres, qu'on assiste au chant du cygne. Et cependant, en dépit de ses yeux caves, de ses cheveux flottants et de sa taille voûtée, l'homme se porte fort bien, et nous nous en réjouissons. De même la mièvrerie du sentiment, la fadeur du sujet, dans ses œuvres, laissent deviner à qui sait comprendre un artiste solide, vigoureusement charpenté, et qui verra tomber bien des feuilles mortes.

D'aucuns affirment que M. Feyen-Perrin doit à son air de « Gilbert mourant », savamment étudié, une bonne partie de sa réputation et de la bienveillance de la presse à son égard. Il est bien possible qu'aux débuts de l'artiste cet aspect maladif lui ait rallié plus que de raison les suffrages des confrères et des journalistes; mais il y a longtemps que les uns et les autres sont pleinement édifiés sur son excellente santé, et si M. Feyen-Perrin continue à recevoir leurs meilleurs sourires il le doit uniquement à son talent, qui est incontestable et qui ne cesse pas de grandir.

HUMBERT

Voilà un nom sur lequel, quand il parut pour la première fois, les amateurs fondèrent les plus belles espérances. L'événement, nous regrettons de le dire, n'a pas absolument confirmé ces heureux présages. Le même peintre dont on vantait l'éclat, la délicatesse, la suavité, et qui semblait avoir hérité les secrets de l'art de Delacroix, a tout à coup assombri et embrouillé sa palette. Il semble que la recherche excessive des tonalités rares et précieuses lui ait troublé la vue, et que ses yeux ne perçoivent plus les colorations franches et vraies de la nature. Hâtons-nous de dire que le mal ne nous semble pas irrémédiable. M. Humbert est assez jeune pour qu'on puisse espérer une guérison prochaine; mais pour cela il lui faut renoncer absolument à la chimie, et, chargeant ses pinceaux des braves et honnêtes couleurs *de nos pères*, fermer impitoyablement son atelier à toutes les inventions contemporaines. On ne mesurera jamais exactement l'étendue du mal qui a été fait à l'art moderne par les inventeurs de produits chimiques. Les tons rompus fabriqués sur commande sont la mort de la peinture; tout artiste qui, en les employant, renonce ainsi devant la science, est un artiste perdu. Et quelles tristes et froides colorations que celles de toutes ces matières inventées depuis vingt ans, et comme elles trahissent bien leur origine charbonneuse!

M. Humbert, qui était et sera peut-être encore un peintre délicat, dessine avec beaucoup de goût et ses compositions ont un charme et un langueur qui lui sont bien particuliers. Nous ne pouvons croire que tant de qualités aient été données en pure perte à cet artiste : il se doit à lui-même, il nous doit des œuvres grandes et saines.

Alfred de Lostalot.

(*A suivre.*)

LA DÉCORATION DES MONUMENTS PUBLICS

M. de Chennevières, l'actif et intelligent directeur des Beaux-Arts, qui, en prenant naguère l'initiative d'un inventaire général de toutes les richesses artistiques que possèdent l'État, les départements et les communes, a défendu les intérêts de l'art dans le passé et préparé ainsi les vrais éléments de son histoire, vient d'assurer ses intérêts dans l'avenir en proposant au ministre de l'instruction publique, et en faisant adopter par lui, un plan général de décoration de nos monuments publics, civils et religieux.

Jusqu'ici l'on avait procédé, en cette grave matière, plutôt à l'aventure que d'après un dessein longtemps médité et bien arrêté, et surtout sans comprendre dans un même ensemble de travaux tous les monuments publics de la France. C'est ainsi que nos bibliothèques, nos facultés, nos palais de justice, nos chambres de commerce

avaient été un peu sacrifiés dans la répartition des travaux décoratifs commandés par le gouvernement. L'on n'était entré résolûment dans une voie de justice et de réparation à leur égard qu'il y a quelques années, quand furent décidés les travaux relatifs au Panthéon, aux plafonds du Luxembourg, au palais de la Légion d'honneur. Ce n'est pas que nous trouvions à redire à ce qui a été fait en ce genre dans nos églises, et que nous soyons tentés de recommander au gouvernement plus de parcimonie sur ce chapitre. Bien au contraire; mais à côté de nos édifices religieux il en est d'autres qui méritent également d'attirer toute la sollicitude du gouvernement, et qui, par leur caractère même, leur destination, ne sont pas moins propres à devenir un noble but pour le talent et les efforts de nos artistes. Quels plus beaux thèmes artistiques pour eux que ceux qui leur seraient donnés par nos annales nationales, par les découvertes de la science, par les grandes époques littéraires personnifiées dans les grands écrivains? Et où de pareils sujets seraient-ils mieux à leur place que sur les murailles de nos hôtels de ville, de nos facultés et même de nos simples écoles?

C'est de cette idée éminemment nationale que s'est heureusement inspiré M. de Chennevières dans la nouvelle mesure dont nous nous occupons, et qui renoue une tradition qu'un système centralisateur excessif, inauguré par le premier Empire, avait interrompue. L'on sait en effet tout ce que l'art français, et en particulier l'art décoratif, dut autrefois au zèle et à la générosité des assemblées provinciales. L'histoire a conservé le souvenir de l'ardeur avec laquelle les États de Bretagne, de Provence, du Languedoc, votaient les fonds nécessaires pour la décoration des monuments publics de leurs villes.

En décrétant ainsi la décoration successive de nos monuments publics sur un plan d'ensemble, le gouvernement, en même temps qu'il donne satisfaction au sentiment national, sert les intérêts de l'art dans l'une de ses plus belles manifestations, celle de la peinture monumentale.

Et, en effet, le genre de peinture le plus propre à former les artistes et à les faire grands, c'est la peinture murale ou monumentale. Elle est par excellence l'école du talent et sa gymnastique la plus nécessaire. On pourrait dire qu'il est dans la nature de la peinture murale de communiquer à l'artiste et à sa pensée une grandeur et une vigueur, une noblesse d'inspiration qu'ils ne rencontreraient pas ailleurs. Comme le faisait remarquer avec tant de raison M. Vitet, « il semble qu'à travailler ainsi sur un fond constant et durable, sans changement possible ni de destination, ni de jour, ni d'aspect, la pensée se fortifie ». Tous les peintres ont grandi à exercer leur talent dans les conditions sévères de la fresque. Le Raphaël de la *Belle Jardinière*, si grand qu'il soit, est dépassé encore par le Raphaël des *Stanze* du Vatican. Et aujourd'hui, où l'art subit souvent d'une manière si fâcheuse l'influence de la mode et des goûts éphémères du public, quelle heureuse influence ne doit pas avoir sur lui le développement donné à un genre de peinture qui, participant à la durée du monument lui-même, place, pour ainsi dire, l'artiste en présence de la postérité! Autre chose est d'avoir devant soi un public mobile et blasé, dont il faut étudier les goûts, flatter les appétits, autre chose d'avoir affaire à ce public permanent, sans fantaisies, sans passions, qu'on appelle la postérité.

L'admirable décoration de l'abbaye Saint-Germain-des-Prés et de la frise de Saint-Vincent-de-Paul, par H. Flandrin; celles de la chapelle des Saint-Anges, à Saint-Sulpice, par Delacroix, de la chapelle de la Vierge, à Notre-Dame-de-Lorette, par Orsel; de l'hémicycle de l'École des beaux-arts, par Delaroche, des plafonds du nouvel Opéra, par Baudry, et d'autres que nous pourrions rappeler, ont encore agrandi le talent et la réputation de leurs auteurs. Elles comptent parmi les chefs-d'œuvre du XIXe siècle, et disent assez ce qu'on peut attendre de nos artistes dans ce genre grandiose de la fresque et de la peinture monumentale.

Par une réaction naturelle, la grandeur et la simplicité de la peinture murale contribuent aussi puissamment à la formation du goût public, et même, on peut l'espérer, des mœurs publiques, si, comme un illustre philosophe l'a dit, le beau et le bien, étroitement unis, sont les conséquences plastiques ou morales d'un même principe, celui du vrai. La contemplation du beau — et surtout du beau se manifestant dans l'ensemble harmonieux né de l'accord des œuvres de l'architecture, de la peinture et de la sculpture — élève l'âme et exalte en elle ce qu'il y a de plus noble, de plus généreux.

Certes, les grands artistes impriment le signe de leur génie sur toutes choses, sur une petite toile ou sur une simple figurine, comme sur une vaste fresque ou une statue monumentale; mais, sans parler de l'inspiration plus haute qu'ils peuvent recevoir du passé glorieux du monument qu'ils décorent, combien ce passé, en qui se résument souvent les annales d'une population, n'accroît-il pas l'effet produit sur les spectateurs par les œuvres artistiques qui ne font qu'un avec lui? Quel cadre merveilleux pour une grande composition historique que ces salles où s'assemblaient nos anciens États, précurseurs de nos assemblées modernes, que ces hôtels de ville où naquirent nos premières libertés civiques, que ces temples de la science et des lettres, comme notre Sorbonne, où il semble que tant de voix illustres vont encore se faire entendre! Et la décoration même de nos écoles, si modeste qu'elle dût être, pourvu qu'elle s'inspirât des purs principes du beau, quelle heureuse influence n'aurait-elle pas pour former le goût des générations nouvelles!

C'est surtout dans l'enfance que ce goût se développe, et une belle statue, une belle peinture, œuvre originale ou reproduction de l'antique et des grands maîtres, vue, contemplée chaque jour par les élèves de nos écoles ou de nos lycées, déciderait

sans doute de bien des vocations, et dans tous les cas ne pourrait que contribuer à élever la pensée.

Tout cela, on peut l'attendre du plan d'ensemble présenté par M. le directeur des Beaux-Arts pour la décoration de nos monuments publics, et c'est pourquoi nous y applaudissons sans réserve.

(*Moniteur universel.*)

PROCÉDÉS NOUVEAUX

COULEURS A L'EAU INALTÉRABLES

M. Alfred Méry, un peintre de talent dont les œuvres ont été souvent remarquées aux expositions annuelles,



Pho. Yves & Barret, Sc.

LA JEUNE FILLE AU CHIEN

(Dessin de M. Martial, d'après un tableau de M. Ribot.)

s'est consacré à la découverte et au perfectionnement de procédés très-intéressants pour nos lecteurs.

Ces procédés, dont la découverte date de 1864, permettaient à M. Méry de faire primitivement le lavis, le pastel et la gouache seulement. L'emploi des couleurs était le même que pour la peinture à l'huile; l'aspect, le même au point de s'y tromper.

Plus solides que les gouaches ordinaires, elles pouvaient rester impunément une quinzaine de jours dans l'eau. Séchant *à volonté*, partiellement ou dans l'ensemble, sur la palette ou sur la peinture en voie d'exécution, pouvant être mouillées en tout ou en partie, et pour le temps nécessaire, avec faculté de peindre à pleine pâte, dans le sec ou l'humide, l'emploi était des plus faciles.

Depuis 1864, de nouvelles additions dans la préparation de ces couleurs les ont beaucoup améliorées. Outre les avantages que nous venons d'énumérer, elles produiront maintenant la peinture à la cire et la peinture à l'huile, ou l'équivalent de cette dernière, plus fixe certainement. Comme solidité, elles sont préférables à tous les procédés connus, et peuvent servir à toutes les applications de l'art de la décoration et de l'art industriel.

Il y a quelque temps encore, M. Méry n'était pas absolument satisfait du résultat. Il pouvait faire sécher i m

médiatement ses peintures terminées ; elles se fixaient d'elles-mêmes, il est vrai ; mais, pour obtenir ce dernier résultat, il fallait plusieurs mois, et en plusieurs mois les accidents sont possibles pour un travail qui n'a pas encore acquis toute sa solidité et sa dureté.

En chercheur infatigable, M. Méry a trouvé : il fait une préparation contenant des substances excessivement adhésives, et notamment de la cire pure. Cette préparation ne s'altère pas. La plupart des éléments qui la composent sont absolument insolubles dans l'eau, et



Pho. Yves & Barret, Sc.

VANNEUSES DE CANCALE

(Dessin de M. Masson, d'après un tableau de M. Feyen-Perrin.)

cependant l'eau peut l'étendre indéfiniment. Elle a la faculté de rendre inaltérables les couleurs auxquelles elle est mêlée. L'auteur de cette intéressante découverte conserve précieusement du carmin préparé depuis quatorze ans. La plupart de ses couleurs sont préparées depuis plusieurs mois au moins : elles n'ont subi aucune altération.

La couleur à l'huile, telle qu'elle est en usage, se couvre d'une espèce de peau formée par l'huile qui monte à sa surface ; les couleurs à la colle sèchent, moisissent ou pourrissent. Celles de M. Méry sont aussi fraîches que le premier jour, et il en sera toujours ainsi.

Selon que l'inventeur mélange plus ou moins de sa préparation à la couleur à l'eau parfaitement broyée, il peut faire : le pastel *au pinceau*, terminé si l'on veut à l'estompe, lorsque la peinture est sèche; puis le lavis et la gouache. Introduite en proportion plus grande dans la couleur, on obtient une couleur à la cire sans essences ni acides, qui a la consistance et l'aspect de la couleur à l'huile, qui s'emploie comme cette dernière, sauf que l'eau remplace l'huile pour glacer ou étendre la couleur trop épaisse.

Cette peinture peut s'appliquer sur toutes surfaces : bois, marbre, verre, papier, étoffe, plâtre, toile préparée pour la peinture à l'huile, etc. Quelques minutes suffisent pour faire sécher; elle est dès lors assez solide pour résister à des lavages réitérés. Elle vit dans l'eau, si je puis m'exprimer ainsi. Une décoration sur un mur humide s'empreindra d'humidité, mais résistera.

M. Méry a laissé impunément quinze jours dans l'eau des gouaches et des aquarelles sur papier. Il a laissé, pendant des mois, de la couleur *préparée* dans des vases pleins d'eau, puis il a décanté cette eau et trouvé au fond du vase une couleur prête à servir. Elle avait conservé toutes ses qualités. Comme la couleur fraîche, une fois sèche, on ne pouvait plus l'enlever; cette démonstration est concluante.

Nous avons donc une couleur à la cire s'appliquant au pinceau, se délayant dans l'eau, donnant sur toutes les matières une peinture d'une fraîcheur et d'un mat parfaits, d'une solidité arrivant en peu de temps jusqu'à la consistance de la pierre ou du ciment le plus tenace, et ne contenant ni essence qui décompose la cire ni cire décomposée, pouvant servir alternativement ou simultanément avec la couleur à l'huile pour composer un tableau, en chercher ou en modifier les effets.

Vernie ou mouillée, cette peinture prend tout à fait l'aspect d'une peinture à l'huile, avec ses vigueurs, ses transparences et ses *glacis;* une simple friction, grâce à la cire qu'elle contient, suffit d'ailleurs pour obtenir ce résultat; et un paysagiste en voyage rapportera, sans aucun embarras, autant d'études qu'il en pourra faire, puisque la peinture séchant à volonté, un carton suffira pour rapporter ces études sur toile démontée, sur soie ou sur papier.

Dans les écoles, les élèves n'auront à apprendre que l'emploi d'une seule couleur pour savoir faire tous les genres de peintures artistiques ou industrielles. Avec les couleurs fusibles, le procédé est le même, et tout le monde peut faire de la peinture céramique et de la peinture sur vitraux, avec cet avantage de pouvoir reprendre et recharger sa couleur.

M. Alfred Méry n'a peut-être pas retrouvé, avec nos produits modernes, les procédés des anciens; mais qui sait s'il n'a pas trouvé l'équivalent, et si, en cherchant, il ne trouvera pas mieux? Voici, en effet, ce que nous lisons dans un bouquin :

« La peinture à l'encaustique passait pour être de l'invention d'Aoristode, et comme elle servait aussi à conserver les statues elle fut perfectionnée par Praxitèle. Cependant Polygnote, Nicanor, Arcésilas, Lysippe d'Égine et Pamphyle peignaient aussi l'encaustique, genre de peinture où l'on se servait d'une espèce de cire et où les couleurs s'appliquaient et prenaient de la fixité *par le moyen du feu*. Les peintures de Pompéi, d'Herculanum et de Stabies, regardées souvent à tort comme des fresques, sont à l'encaustique. Cette manière de peindre, qui employait des corps gras et onctueux, et qui, par sa touche, *tient beaucoup de la gouache, de l'aquarelle et de la détrempe*, pouvait réunir leurs avantages à ceux de la peinture à l'huile, et se prêtait mieux que la fresque à des ouvrages délicats. »

M. Méry exposera d'ailleurs, au Champ-de-Mars, ses procédés et leur démonstration. Il se met dès à présent à la disposition de toutes les personnes que cette découverte peut intéresser, et il appuiera toutes ses déclarations, chez lui comme à l'Exposition, de preuves irréfutables.

XX.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Concours musical de la ville de Paris.

Le jury du concours musical ouvert par la ville de Paris s'est réuni au palais du Petit-Luxembourg, sous la présidence de M. Ferdinand Duval, préfet de la Seine.

Les membres présents étaient : MM. Ambroise Thomas, Charles Gounod, François Bazin, membres de l'Institut; Banderali, Ernest Boulanger, Cherouvrier, Colonne, Léo Delibes, Franck, Guilmant, Ernest Guiraud, Hérold, Lenepveu, Leroux, Ortolan, Émile Perrin, Saint-Saëns, Vaucorbeil.

Deux membres du jury, MM. Édouard André et Massenet, étaient absents.

Il y a eu cinq tours de scrutin sans qu'aucun des concurrents réunît la majorité absolue. Enfin le sixième tour a donné le résultat suivant : n° 4, le *Paradis perdu*, 9 voix; n° 17, le *Tasse*, 9 voix.

Le jury, ayant alors délibéré de nouveau, a décidé, à la majorité de 17 voix contre 1, que le prix, au lieu d'être unique, serait partagé entre les partitions portant les nos 4 et 17.

M. le préfet de la Seine a alors procédé à l'ouverture des plis, renfermant les noms des auteurs : le *Paradis perdu* est l'œuvre de M. Théodore Dubois; M. Benjamin Godard est l'auteur du *Tasse*.

Le jury a ensuite décidé à la majorité qu'il serait donné deux mentions honorables.

La première a été accordée à la partition n° 5, *le Triomphe de la Paix*, et la seconde à la partition n° 25, *Lutéce*.

Les plis renfermant les noms des auteurs de ces deux partitions ne seront ouverts que si les auteurs le désirent.

Le *Paradis perdu* et le *Tasse*, les deux œuvres couronnées *ex æquo*, seront exécutées intégralement, à Paris, dans le délai de six mois, ainsi que le stipule le règlement du concours, et MM. Théodore Dubois et Benjamin Godard recevront chacun la somme de cinq mille francs.

Voici quelques notes biographiques sur les deux lauréats de ce concours musical.

M. Théodore Dubois, auteur de la partition du *Paradis perdu*, est né en 1837. C'est un enfant du Conservatoire, où il a obtenu tous les prix de solfége, d'harmonie, de fugue, d'orgue, de piano. Élève, pour la composition, de M. Ambroise Thomas, il a remporté, en 1861, le grand prix de Rome.

On a de M. Théodore Dubois un assez grand nombre de compositions importantes, dont plusieurs ont subi avec avantage l'épreuve de l'audition publique; parmi ces dernières, nous citerons les *Sept Paroles du Christ* oratorio. M. Dubois a donné, en 1873, à l'Athénée, la

Guzla de l'émir, un acte qui reçut le plus sympathique accueil.

M. Théodore Dubois a remplacé, l'année dernière, M. Saint-Saëns au grand orgue de la Madeleine. Il est depuis cinq ans professeur au Conservatoire, où il a succédé à Elwart.

L'auteur du *Tasse*, M. Benjamin Godard, n'a que vingt-huit ans. C'est un violoniste et un pianiste de talent. Il a passé aussi par le Conservatoire, où il fut élève dans la classe de composition de M. Henri Reber.

Quoique son passé soit très-court, un assez grand nombre de ses compositions sont déjà arrivées à l'oreille du public. M. Godard a fait paraître beaucoup de mélodies vocales, qui ont eu du succès, et divers morceaux pour instruments. Son *Concerto romantique pour le violon*, exécuté l'an dernier aux Concerts populaires par M[lle] Tayau, révéla son nom à la foule, qui ne l'a pas oublié depuis. C'est à coup sûr un des musiciens de l'avenir.

Prix de l'Académie.

L'Académie des beaux-arts informe les intéressés que le prix biennal fondé par M. Duc dans le but d'encourager les *hautes études architectoniques* sera décerné cette année. Les projets devront être adressés à l'Institut avant le 1er *avril* 1878.

Cette année également sera décerné, pour *la première fois*, le prix Monbinne. D'une valeur de quinze cents francs, ce prix biennal est décerné à l'auteur de la musique d'un opéra-comique, en un ou plusieurs actes, choisi soit parmi les opéras-comiques qui auront été représentés pour la première fois dans le cours des deux dernières années, avant le jour où le jugement sera rendu, soit parmi ceux qui auront été, dans les quatre dernières années, soumis à l'examen de l'Académie, à titre d'envois de Rome.

Les envois doivent être faits avant le 1er avril.

Outre les grands prix de Rome ordinaires, qui sont décernés annuellement, il y aura, en 1878, deux autres concours non moins importants, qui n'ont lieu que tous les deux ans, savoir : concours pour les grands prix de *gravure en taille-douce* et de *gravure en médailles et en pierres fines*.

Le nombre des élèves admis au concours définitif, pour le premier concours, ne peut dépasser huit, et pour le second douze.

Le concours d'essai pour le grand prix de composition musicale aura lieu le samedi 4 mai.

Monument de David d'Angers.

La commission chargée de juger le concours du monument de David d'Angers s'est réunie à l'École des beaux-arts, sous la présidence de M. le maire de la ville d'Angers.

Le nombre des concurrents était de douze.

Voici les noms des lauréats :

1er prix : 3,000 fr., M. Louis Noël, de Paris.
2e — 2,000 fr., M. Schœnewerk.
3e — 1,500 fr., M. Falguière.
4e — 1,000 fr., M. Taluet.

M. Noël est chargé de l'exécution du monument, dont les frais se montent à 40,000 francs.

Concours d'architecture.

Le jugement du concours d'architecture exposé ces jours derniers à l'École des beaux-arts a été rendu.

Le sujet donné aux élèves architectes de la première classe était : *Une caserne de gendarmerie pour une grande ville*

La première médaille a été obtenue par MM. Dejean et Naudin, la seconde par MM. Bastien et Delagrave. MM. Beauvais, Moutiers, Davoust, Julien, Joannes, Douillet, Hénar, Simal et Rivas ont eu des mentions honorables.

Dans le concours d'esquisses pour la première classe, une deuxième médaille a été décernée à M. Chancelles.

Dans la seconde classe (ornement), MM. Radwilwald, Schnell, Lechatelier ont obtenu des mentions de dessin.

Conformément à l'arrêté ministériel du 2 août 1877, l'élève architecte qui obtient la grande médaille d'émulation remporte aussi le prix de fin d'année, mais il s'engage à faire une étude sur un monument français dont on lui laisse le choix.

Dans ces conditions, un rendu de l'église de Gonesse (Seine-et-Oise), exécuté par M. Abel Chancel, élève de M. Moyaux, a été accepté par le jury, qui a toutefois exprimé le désir qu'à l'avenir le monument choisi ait plus d'importance.

Exposition universelle.

On élève au centre du Champ-de-Mars un édifice encadré entre les deux grands monuments des Beaux-Arts. Cette construction, sévère et élégante à la fois, ne sera rien moins qu'un chef-d'œuvre de serrurerie. C'est le pavillon de la ville de Paris. Son ensemble offrira des surfaces métalliques à jours, travaillées et ciselées avec une délicatesse infinie. Ce sera une dentelle admirable, un assemblage grandiose de filigranes tissés non d'or et d'argent, mais de fer.

La ville de Paris, glorieuse de sa supériorité en tout genre, tient à figurer avec honneur au milieu des merveilles qui l'environneront. Pour cela, elle n'a pas regardé à la dépense : elle a ajouté une somme ronde de 300,000 fr. à la somme affectée par l'administration de l'Exposition à la construction de son pavillon.

L'emplacement que ce bâtiment occupe avait été primitivement destiné à un vaste jardin. On a renoncé à cette affectation en l'honneur de la reine des cités. Paris vaut bien tout ce qu'on lui donne !

Voici la nomenclature des services de la préfecture de la Seine qui seront installés dans ce pavillon : les beaux-arts, les travaux publics, l'archéologie, l'assistance publique, l'administration centrale, l'enseignement primaire et professionnel, le service de la voie publique, les promenades et les plantations, les eaux et les égouts, la salubrité, enfin le service des sapeurs-pompiers.

Le pavillon paraîtra émerger d'une vaste corbeille de verdure. Tout autour se feront remarquer les sujets les mieux réussis, les plus estimés des serres de la Ville ; ils feront ressortir les lignes de ce gracieux monument, qui sera sans contredit la perle du Champ-de-Mars.

La bataille de Sedan.

Un de nos éminents artistes peintres, M. Armand Dumaresq, est en train d'achever pour le Salon de cette année un tableau représentant le maréchal de Mac-

Mahon au moment où il est blessé, à la bataille de Sedan. Voici aujourd'hui des détails complets sur la composition de ce tableau qui, nous le croyons, fera sensation à l'Exposition de peinture.

Le maréchal est représenté à l'instant où le docteur Bourgarel lui donne les premiers soins. Le sang coule de la blessure faite à la cuisse gauche par un éclat d'obus, — blessure d'autant plus horrible que l'éclat a traversé la cuisse de part en part. Le maréchal est soutenu par le général d'Abzac et le colonel de Vaulgrenand. A côté d'eux se trouvent MM. le général de Broye et Emmanuel d'Harcourt. Dans le fond, on aperçoit M. de Mareschalki et l'escorte qui accompagnait le maréchal au moment où il fut blessé. Sur le devant, on voit un soldat d'infanterie de marine, vivement peint, apportant en courant le sac d'ambulance; sur les derniers plans, la bataille de Sedan et la batterie qui a blessé le maréchal au moment où il cherchait à percer les lignes de l'ennemi.

Un nouveau Ducornet.

A la dernière exposition artistique de Nice, les amateurs ont beaucoup remarqué un grand cadre de six eaux-fortes, et plusieurs dessins à la plume qui dénotent un talent spécial et original. Cet envoi est l'œuvre d'un jeune artiste de dix-huit ans, qui promet de laisser bien loin derrière lui Ducornet. Noël Manou était autrefois simple garçon de bureau au *Constitutionnel* et au *Pays*. Pendant la guerre, les deux journaux émigrèrent en province; les rédacteurs et les employés s'éparpillèrent; le garçon disparut.

Un jour, on vit arriver tout pâle, faible et chancelant, un jeune homme avec un bras en écharpe et l'autre enfoui dans sa poche. C'était l'enfant, grandi et bien changé.

On l'entoure, on lui fait fête :

— C'est toi, *petit Noël!* D'où viens-tu? D'où arrives-tu?

Et lui, fondant en larmes, étendit ses deux bras :

— Tenez, voilà ! !

Ah! le malheureux enfant! il était *amputé* des deux avant-bras; au moignon de droite était accrochée tant bien que mal une grossière machine qui ressemblait à une manière de main de bois; à celui de gauche était vissé un crochet de fer. Voilà ce qu'était devenu le gamin remuant, l'oiseau familier de la maison qu'il avait tant remplie de sa vie, de sa joie et de sa turbulence : un estropié! un mutilé! à onze ans!

Et comme on l'interrogeait sur les origines de cet affreux malheur l'enfant conta ingénûment son histoire, qui est bien simple :

Après la Commune, en jouant sur les buttes Chaumont, il avait trouvé avec quelques camarades un obus intact. Il avait voulu le dévisser : l'obus avait éclaté, lui emportant les deux mains.

On recueille de nouveau le pauvre garçon. Mais il était plein de courage, et l'envie de parvenir devait le faire triompher de toutes les difficultés. Il s'enfermait le soir, et là... il dessinait, et si bien que, remarqué par quelques personnes, il entra dans l'atelier de Maxime Lalanne, où il fit de rapides progrès.

Aujourd'hui Manou dessine, grave, fait de l'eau-forte d'une manière étonnante. Il est fort goûté des amateurs et commence à avoir un nom dans le monde artistique.

Exposition de Léon Belly.

Samedi a eu lieu, au palais de l'École des beaux-arts, l'ouverture de l'exposition des œuvres de Léon Belly.

Elle comprend l'œuvre à peu près complète du peintre, environ 200 toiles.

On y retrouve les tableaux d'Égypte et d'Asie-Mineure qui ont valu à Léon Belly ses succès de Salons : les *Femmes Fellahs* puisant l'eau du Nil, la vue de la *Mer Morte*, la *Barque sur le Nil*, la *Caravane en marche* qui appartient au musée du Luxembourg, des vues du Caire, de belles études de *Noirs* tireurs de bateaux, de promenades sous des oliviers, de dromadaires, de femmes de harems, etc., etc.

Plusieurs portraits, celui de Corot jeune, de Préault, et une série de tableaux de jeunesse qui sentent l'école, des sujets mythologiques, des paysages historiques, complètent cette exhibition fort intéressante.

L'exposition de l'œuvre de Léon Belly est ouverte tous les jours, de onze heures à cinq heures.

Elle est faite au profit de la caisse de secours des artistes.

Concours de dessin.

Dimanche dernier, a eu lieu dans le grand amphithéâtre de la Sorbonne, sous la présidence de M. Davioud, architecte du Trocadéro, la distribution solennelle des récompenses accordées à la suite d'un concours général entre les vingt écoles de dessin subventionnées par la ville de Paris.

Le premier prix, qui consistait en une médaille d'argent grand module et un album, a été remporté : dans la division de ronde-bosse par Mlle Aderer, école de Mme Thoret (VIe arrondissement), et dans la division de bas-relief, par Mlle Clary Louisy, école de Mlle Keller (VIIe arrondissement).

Tribunaux.

La maison Goupil prétendait que M. Léo Hermann, peintre, s'était engagé à exécuter pour elle divers tableaux moyennant une somme de 10,700 fr.

Jusque-là, rien de bien curieux; mais, ce qui l'est, ce sont les titres des tableaux qui devaient être exécutés; les voici :

1° *Deux Amis buveurs;*
2° *Un Curé dégustateur;*
3° *Deux Curés rieurs;*
4° *Un Curé debout rieur;*
5° *Un Curé pêcheur;*
6° *Un Pâtissier pleureur.*

M. Hermann n'a exécuté qu'une seule de ces œuvres : le *Curé rieur debout*. Il déclare qu'il ne s'est nullement engagé à exécuter, qu'il devait seulement composer un autre tableau pour lequel il avait reçu une somme de 2,000 fr.; que, ne l'ayant point fait et ne voulant point le faire, il s'offrait de rendre cette somme.

Les livres de la maison Goupil contredisent ces déclarations. Mais, devant le refus d'exécution exprimé par le peintre, le tribunal ne peut que déclarer le traité résilié et condamner M. Léo Hermann à 500 fr. de dommages-intérêts.

Mort de Charles Daubigny.

Daubigny est mort mardi dernier, à l'âge de soixante-neuf ans. Nous consacrerons une étude à ce dernier représentant de notre glorieuse école de paysage.

EXPOSITION DU CERCLE ARTISTIQUE

DE LA PLACE VENDÔME

Les expositions annuelles du Cercle artistique sont désormais admises par le bon ton; elles ont la vogue fashionable. Ceci ne fait pas doute. On s'y étouffe entre gens de bonne compagnie. Il faut reconnaître, d'ailleurs, que le cercle fait fort bien les choses. Tout y est disposé avec goût et pour le plaisir des yeux. L'aspect de ses expositions est cossu et coquet. De plus, le cercle inaugure cette année sa nouvelle entrée, je veux dire son nouveau vestibule, qui ne mérite que des éloges pour son aspect à la fois sévère et magnifique.

Si la moyenne des œuvres ne grandit pas, ce n'est pas la faute des organisateurs de ces expositions,



LE VIEUX PÊCHEUR
Dessin de M. A. Gilbert, d'après un tableau de M. Ribot.
(Voir le nº précédent des *Beaux-Arts*.)

forcément restreintes aux seuls membres du cercle. Si ce sont tous les ans à peu près les mêmes noms et les mêmes tableaux, ne nous en étonnons pas trop. Celle-ci, sauf la présence en moins de M. Meissonier, qui était, il faut en convenir, un élément de grande attraction, n'est ni meilleure ni pire que les précédentes. Nous retrouvons MM. Bonnat, Carolus Duran, Detaille, de Nittis, de Neuville, Philippe Rousseau, Gérôme, c'est-à-dire toute la fleur élégante des grandes exhibitions du palais des Champs-Élysées.

M. Carolus Duran expose deux portraits, celui, grandeur nature, de M. Leroy-Beaulieu, le disert écrivain des *Débats*, assis à son bureau et de noir vêtu, et un petit portrait d'enfant, debout devant une ample draperie rouge amarante, qui obtient le plus vif succès. Nous préférons le portrait d'enfant, qui est d'une grande gaieté de ton; le rouge de la draperie est superbe et profond; j'aime peu le modelé du bas de la figure, qui manque un peu d'assiette; mais les yeux et les joues sont d'un éclat et d'une vie extraordinaires. Les mains sont traitées trop en esquisse, en

égard à la nature d'exécution de certaines autres parties.

M. Bonnat a eu la main bien plus heureuse que dans le *Portrait d'Édouard Dubufe*. Le modèle, il est vrai, est coloré; il a l'expression vive et pétillante; mais il ne va pas jusqu'à cette rutilance exagérée des chairs. Ce portrait, traité en ébauche volontairement violente, ne doit pas être fouillé outre mesure. Retenons seulement l'aspect de vie des yeux et du front. Quant à la couleur, elle est, ce qui est toujours la force irrésistible de M. Bonnat, pleine de vibrations lumineuses.

L'un des deux tableaux de M. Detaille, l'*Alerte*, est vraiment excellent. M. Detaille a rarement fait mieux. La touche est ferme, vigoureuse; l'ensemble est plein et bien d'accord, l'intérêt concentré. Par-dessus tout, les expressions sont d'une justesse parfaite. Il y a même dans l'opposition entre la roideur et le sang-froid du vieux général, vu de dos et solidement campé sur ses jambes, et le trouble inconscient des jeunes officiers qui l'entourent, un effet de mimique approfondi que ne désavouerait pas M. Meissonier lui-même. Tableau remarquable en vérité, et qui fait le plus grand honneur au jeune peintre. Nous en recommandons l'étude attentive. — M. de Nittis se complaît dans les brouillards de Londres. Tous ceux, et nous sommes du nombre, qui étaient les admirateurs de son talent si fin, si délicat, doivent le regretter; car rien au monde n'est plus anti-pictural que le brouillard sans air, sans lumière, des bords de la Tamise. Partout ailleurs le gris peut donner au peintre des tons charmants, des délicatesses lumineuses; ici il est fumeux, opaque et monotonement triste. Aussi, malgré tout le talent déployé dans la vue de la *Banque d'Angleterre*, avec le féroce va-et-vient du grand carrefour de la Cité, nous nous sentons mal à l'aise pour faire aujourd'hui un éloge. Nous remarquerons, du reste, que les figures du premier plan sont beaucoup trop éclairées et beaucoup trop faites pour un tel milieu et une telle atmosphère; et puis nous devrons dire que cette toile, étouffée par les tonalités avoisinantes, transplantée en quelque sorte, est difficile à juger dans cette exposition. Elle nous séduit peu, mais nous reconnaissons volontiers que notre jugement n'est pas sans appel.

Les deux tableaux de M. de Neuville nous plaisent moins que d'habitude. La couleur en est rude; les plans en avancent les uns sur les autres, du moins pour l'un des deux. Nous nous contenterons de les signaler.

Quant aux deux natures mortes de M. Philippe Rousseau, le rare et puissant peintre, elles nous semblent tout bonnement de première qualité. Il serait pénible d'avoir à choisir entre ces pêches au vin, qui ont une éloquence irrésistible, et ce fromage de Brie, à demi coulant, qui est digne des suffrages des gourmets. Touche grasse, transparente et savoureuse, dont le secret se perd.

Le *Saint Jérôme*, de M. Gérôme, est un curieux tableau, et qui contient des parties de modelé étonnantes. Le saint dort, la tête appuyée sur son lion, un peu comme un cadavre sur la table de l'amphithéâtre. C'est un tableau mis sur le métier depuis longtemps.

Après ces pièces à succès, nous citerons rapidement parmi les peintres dont les envois sont le plus justement regardés : MM. Berne-Bellecour, *En tirailleurs;* — Bernier, Clairin, Duez, un charmant tableau dans les tons clairs, très-juste d'aspect, quoique traité en *impression*, le *Restaurant*, où l'on voit à droite un très-ressemblant portrait de M. Detaille; — Harlamoff, un bon portrait d'homme; — Jacquet, Jalabert, l'élégant et frais portrait de deux jeunes filles debout et groupées dans le même cadre, œuvre de grande distinction ; — Jules Lefèvre, une petite marchande d'oranges, finement burinée ; — Émile Lévy, Albert Maignan, une curieuse composition représentant *Lucrèce Borgia à douze ans*, — et Protais ; dans la sculpture : MM. d'Épinay, Franceschi et de Saint-Marceaux.

L. G.

(*Chronique des arts.*)

UNE IDÉE DE COURBET

A PROPOS DE LA DÉCORATION DES ÉDIFICES PUBLICS

Nous lisions l'autre jour dans la *Correspondance* inédite de Sainte-Beuve, dont le premier volume vient de paraître, une lettre dans laquelle le grand écrivain, s'occupant de Gustave Courbet, le recommandait comme un homme à idées nouvelles et hardies. L'idée grâce à laquelle Courbet avait séduit Sainte-Beuve était grande en effet, et nouvelle.

Le peintre, faisant un rapprochement entre les époques ancienne et moderne, montrait quelle différence existait entre l'art de l'une et de l'autre, et démontrait que si la peinture d'histoire et la grande décoration étaient en décadence la faute n'en était pas aux artistes, mais à l'exiguïté de nos demeures et à la mesquinerie de notre goût.

En effet, autrefois les grands seigneurs habitaient des palais immenses, dont ils confiaient la décoration aux Paul Véronèse, aux Titien, aux Vélazquez et aux Murillo. Dans ces cadres gigantesques, les peintres pouvaient placer des toiles énormes. Leur génie pouvait se donner carrière, et c'est ainsi que sont nées des toiles sublimes, telles que les *Noces de Cana*, la *Bataille des lances* et l'*Assomption*.

Aujourd'hui les habitations sont à la taille des hommes ; tout est petit, étriqué, médiocre. Les habits sont étroits, les appartements sont étroits, les esprits sont étroits. Le suprême confortable consiste à habiter un entre-sol ayant trois mètres de hauteur du plancher au plafond; le tout chauffé, capitonné, édredonné. Placez donc, dans des appartements de ce genre, seulement une *Sainte Famille* de Raphaël de la moindre dimension. Le cadre touchera la corniche, et il n'y aura plus moyen de placer les fauteuils. Aussi notre époque s'est fait un art à la taille de ses hommes et sur la mesure de ses habitations.

Le tableau de chevalet a remplacé la grande composition. Une petite femme accoudée sur une table et se regardant dans son miroir, une toile de quarante centimètres carrés, voilà le type du genre. Ou bien trois petits chats dans une corbeille à tapisserie, ou bien encore sur une table un petit oignon coupé en quatre, le couteau qui a servi à l'exécution et une larme de celui qui a manié le couteau. La fameuse nature morte, en un mot, recommandée par le gendre de M. Poirier à son bourgeois de beau-père, — dans la charmante comédie d'Augier.

Au demeurant, les traditions du grand art se perdent, la peinture de genre a remplacé la peinture d'histoire, trop difficile « à loger ». C'est de cette décadence de la peinture que se préoccupait Courbet, et il avait développé à Sainte-Beuve tout un système dans lequel les grands bâtiments, tels que gares de chemins de fer, écoles, etc., devaient être livrés aux pinceaux des artistes.

De même que Michel-Ange et Raphaël décoraient les églises italiennes, faisant une peinture appropriée au caractère des monuments pour lesquels ils travaillaient, de même les artistes modernes auraient eu pour tâche de moderniser leur manière et de retracer sur les vastes murailles mises à leur disposition les merveilleuses créations de l'art et de l'industrie. Et dans des siècles, en trouvant ces peintures, les générations futures auraient reconstitué toute notre époque au moyen des souvenirs qui leur en auraient été laissés.

L'idée de Courbet n'était point mauvaise, et la caution de Sainte-Beuve en était la preuve. M. Bardoux, ministre des beaux-arts, qui s'inquiète aussi de la décadence de la grande peinture dans notre pays, va réaliser le rêve du peintre. Il veut mettre à la disposition des artistes les salles de tous les édifices publics et donner de sérieux encouragements aux peintres qui auront le courage d'entreprendre de vastes travaux.

Le Panthéon est ouvert aux artistes. Le grand palais qui s'élève sur les hauteurs du Trocadéro leur sera donné également pour qu'ils y tracent des chefs-d'œuvre. Tous les édifices publics seront décorés par les peintres qui font du grand art. Ceux-là seulement ont besoin d'être aidés. Que le ministre leur donne de l'argent, de vastes ateliers et des emplacements pour mettre leurs compositions, et il aura rendu un grand service aux arts dont il est le premier et le plus puissant protecteur.

LA COMÉDIE BOURGEOISE A LA CAMPAGNE

M. Latour-Saint-Ybars, dans une étude intitulée *Angélion*, que publie la *Revue de France*, donne d'intéressants détails sur les coulisses du théâtre d'Athènes. L'excellent écrivain connaît à fond ce sujet; il a su le mettre en œuvre dans une action pleine de charme et de mouvement.

Plusieurs Grecs, entre lesquels Thaïs la courtisane, Athénodore et Angélion, sont recueillis sur un rocher désert, où les avait jetés la tempête, par le satrape Orontas, qu'accompagne sa fille adoptive, l'amazone Tomiris. Orontas se rend à Athènes, où il veut fixer sa résidence, et il accepte pour introducteurs dans la cité de Minerve ceux qu'il vient de sauver.

Tout serait bien, si l'amour ne se mettait de la partie. Mais Thaïs aime Angélion, que la vue seule de Tomiris a suffi pour rendre insensible à toute séduction; Thaïs cherche à se venger, et, après avoir échoué dans une première tentative, s'efforce, dans une représentation qu'elle donne au public lettré d'Athènes, de tourner sa rivale en ridicule.

Nous donnons le curieux chapitre qui a trait à cette représentation.

Du jour où le satrape se fut installé dans sa maison d'Athènes avec tout son monde, Thaïs la courtisane n'eut d'autre préoccupation que de disputer à l'amazone l'attention publique et le cœur d'Angélion. Abrocamas n'hésita pas à la seconder avec la bassesse de la cupidité qui ne recule devant rien et l'ardeur de la haine qui ose tout. Il se rapprocha d'Orontas pour être à même de le trahir à propos. Thaïs gouvernait souverainement Harpalus le banquier, qui lui abandonnait l'administration de son crédit, de ses vices et de ses trésors volés au vainqueur de l'Asie. Pour contre-balancer l'influence de Phocion dont se fortifiait le satrape, elle donna pour patron au caissier infidèle l'orateur Démade, le plus compromis des hommes politiques d'Athènes.

Ces mesures prises, elle passa résolûment à l'exécution de ses projets. Il n'y avait pas de temps à perdre : on avaitent revu Tomiris, et le peuple athénien, impressionnable, enthousiaste et curieux, recherchait avidement les impressions que lui faisait éprouver la vue de cette beauté nouvelle. Il y avait dans l'amazone, qui réunissait en elle les façons libres des filles de Sparte et la réserve des vierges thébaines, surtout dans ce qu'on racontait de son humeur sauvage, de ses goûts et des aventures de son enfance, une étrangeté, un mystère qui excitaient toutes les imaginations. Thaïs était exactement renseignée par Abrocamas de tout ce qui se faisait chez le satrape. Cronos le médecin soignait avec plus d'obstination que de succès l'extinction de voix d'Athénodore; mais le comédien aidait de ses conseils et dirigeait dans ses travaux le jeune poëte qui se préparait au concours des grandes Panathénées. L'expérience d'Athénodore avait si habilement contenu et dirigé l'ardeur d'Angélion qu'on se croyait assuré de son triomphe; les encouragements de Tomiris fortifiaient le talent et comblaient de joie le poëte; il marchait rayonnant dans les nuées de son espérance.

Thaïs comprit que le moment était venu d'attaquer résolûment ses ennemis et de donner un libre cours à sa haine. Les trésors d'Harpalus, le patronage de Démade, l'orateur populaire, la complicité d'Abrocamas redevenu président des soixante railleurs mettaient à sa disposition les moyens les plus efficaces pour impressionner et gagner à son projet le

peuple d'Athènes. Avant l'ouverture des concours tragiques, elle voulait préparer l'opinion et n'engager la lutte qu'après avoir disposé les esprits en sa faveur. Elle sut persuader Harpalus que, pour entrer en relations avec les personnages importants d'Athènes et pour s'assurer leur sympathie, le moyen le plus honorable et le plus sûr était de leur donner une fête. Ce serait une occasion de se faire honneur de ses richesses, d'occuper agréablement l'opinion publique et d'annoncer au peuple d'Athènes qu'on pouvait beaucoup attendre de lui.

En venant s'établir dans la cité de Minerve, Harpalus avait fait l'acquisition d'une maison de campagne dans le dème d'Icaria. Aussitôt qu'elle fut agrandie, réparée, embellie et meublée d'une façon royale, digne de ce caissier infidèle ; aussitôt qu'il eut étalé dans cette habitation des champs les riches dépouilles d'Alexandre et de l'Asie, Thaïs fut



Pho. Yves & Barret, Sc.

MESSAOUDA

Tableau de M. Humbert, dessin de M. François Flameng.

(Voir le n° précédent des *Beaux-Arts*.)

avertie d'avoir à se préparer à partir pour aller s'installer à Icaria, où l'on passerait les beaux jours du printemps.

— Voici, lui dit-elle, le moment favorable ; voici l'occasion de flatter le peuple d'Athènes et de te montrer reconnaissant envers ceux qui t'ont fait sortir de prison.

Harpalus, qui ne demandait pas mieux, la pria curieusement de lui exposer son idée. Alors elle lui apprit que, dans ce bourg d'Icaria qui appartenait à la tribu Égéide, la comédie avait pris naissance pendant les fêtes de Bacchus ; qu'avant d'être admise sur le grand théâtre d'Athènes, où la tragédie régnait seule, elle avait égayé par ses chansons, séduit par son sourire et ravi par son esprit les spectateurs de ses jeux ; qu'alors elle avait enfin conquis son droit de cité. Le caissier devenu capitaliste et propriétaire en passant de Babylone à Athènes se précipita dans la perspective que la courtisane ouvrait devant lui. Il était dans la position de ceux qui comprennent à merveille le prix de la considération quand ils l'ont perdue et qui s'efforcent de la remplacer par la faveur publique. Un crédit illimité fut ouvert à Thaïs pour organiser la fête.

Aussitôt elle fit construire un théâtre en bois dont les gradins pourraient recevoir plus de mille spectateurs. Abrocamas lui présenta un chef de troupe avec qui l'on traita pour les spectacles qu'on voulait donner. On loua des danseuses, des citharistes, et surtout des mimes qui commençaient à se produire avec succès. Des parodies et des drames, des comédies et des griphes furent demandés aux auteurs en

vogue; de nombreux ouvriers travaillèrent jour et nuit à confectionner les costumes, les décors et les masques. Ces travaux furent poussés si vite qu'on dut penser à faire les invitations après les ordres donnés. Il n'était bruit dans Athènes que des préparatifs de la fête organisée par Thaïs et donnée par



LA FAMILLE DU PÊCHEUR

Dessin de M. Masson, d'après un tableau de M. Feyen-Perrin.

(Voir le nº précédent des *Beaux-Arts.*)

Harpalus; les imaginations, exaltées par le récit des victoires épiques d'Alexandre, espéraient en saisir la réalité dans le luxe oriental et dans les spectacles qui leur étaient promis. Thaïs avait obtenu ce qu'elle souhaitait : l'attention, la curiosité, la faveur du peuple se tournaient vers elle; tout ce qu'il y avait dans Athènes de jeunesse brillante, de courtisanes en vogue, de philosophes, d'orateurs, d'ar-

tistes et de lettrés la fatiguaient déjà de leurs sollicitations.

Au jour marqué, dès la première heure matinale, les amis d'Harpalus et les privilégiés se pressaient à la porte Itonienne, les uns en chariot, les autres à cheval, et la longue procession, plus nombreuse que celle d'Éleusis, se développait sur le chemin de Thèbes en sortant du Céramique.

Après avoir traversé la plaine arrosée par le Céphise, ils tournèrent à gauche et arrivèrent bientôt à la villa d'Harpalus, située entre le bourg d'Icaria et le chemin de Thèbes. L'amphitryon reçut ses nombreux invités dans ses jardins, sous l'ombrage des platanes où des tables étaient dressées pour le repas du matin. Près de là s'élevait le théâtre qu'il avait dû faire construire, parce que celui du dème n'aurait pas contenu la foule. On ne s'étonnera ni de ce théâtre permanent dans le petit bourg d'Icaria ni de la construction d'un théâtre nouveau, quand on se souviendra que le plus petit village de l'Attique célébrait par des jeux scéniques la fête de ses dieux particuliers. En parcourant la Grèce, dont le territoire n'est pas plus étendu que deux de nos départements, Pausanias compte jusqu'à vingt-trois grandes scènes où les chefs-d'œuvre de l'art grec étaient représentés. Pour constater le peu d'importance d'une bicoque de la Phocide, il dit qu'elle n'avait ni fontaine ni théâtre. Supposez que dans tous les villages qui entourent Paris, Asnières, Neuilly, Boulogne, Meudon, etc., on joue sur un théâtre français les auteurs du grand siècle, et vous aurez une image de la vie artistique des Athéniens.

Par une belle matinée du printemps, les spectateurs pressés sur les gradins en amphithéâtre, que couvraient de leurs ombres les platanes et les arbres de haute futaie qui les entouraient, virent enfin la toile s'abaisser. La scène représentait la tente d'Alexandre et dans le lointain son armée rangée en bataille. Il courait alors sur le héros des bruits de toute espèce, exagérés par la distance, et des nouvelles que chacun arrangeait au gré de sa passion. Voici quelle aventure les mimographes de la courtisane avaient mise en scène, telle que nous la transmet Quinte-Curce.

Alexandre tient conseil avec ses lieutenants, quand on vient lui annoncer que la belle Thalestris, reine des Amazones, se présentait aux portes du camp, attirée par un ardent désir de le connaître. Sans attendre sa réponse, la reine se présentait suivie de trois cents femmes à cheval comme elle, sautait légèrement à terre devant la tente, et s'avançait hardiment vers le roi. Elle avait le sein gauche nu; le sein droit, que les amazones brûlaient pour mieux lancer la flèche, était caché sous sa robe dont les plis retenus par des nœuds descendaient à peine jusqu'aux genoux. Elle tenait deux lances à la main. La petite taille d'Alexandre, qu'elle ne trouvait pas en rapport avec sa gloire, l'étonnait d'abord. Lorsqu'elle était revenue de sa surprise, le roi lui ayant demandé ce qu'elle désirait de lui, la reine répondait avec une imprudence naïve qu'elle désirait des enfants dignes héritières de son empire; que si elle accouchait d'un fils il serait à lui; si d'une fille, elle serait pour elle. Le roi consentait galamment à ce désir, et ces noces étranges étaient célébrées sans prêtre, sans notaire et sans pudeur.

Voilà de quel spectacle Thaïs régala d'abord ses invités, pour jeter l'odieux et le ridicule sur Tomiris, déjà connue dans Athènes sous le nom de l'Amazone. La femme qui jouait ce rôle avait essayé d'imiter la démarche et le maintien de Tomiris, de reproduire son costume et tous ses gestes; mais, au lieu d'atteindre le but qu'elle se proposait, ses efforts ne mirent en lumière que la mauvaise intention de la courtisane.

Latour Saint-Ybars.

LES ANTIQUITÉS DE MYCÈNES

Les antiquités découvertes à Mycènes (Grèce) par M. Schliemann, et dont il a été souvent question, surtout depuis que ce dernier a publié son ouvrage relatif aux fouilles entreprises sur l'emplacement de cette ville antique, donnent lieu à une foule d'observations curieuses.

Mais un des résultats les plus remarquables de ces découvertes est peut-être celui qui vient d'être signalé par le professeur Kehler, dans un discours dernièrement prononcé à Athènes, au sujet de l'origine et de l'âge des antiquités de Mycènes.

Dans tout le monde civilisé, a dit l'orateur, on a prêté dès le début la plus grande attention aux fouilles exécutées sur le sol que la tradition et l'histoire ont rendu si célèbre, celui de Mycènes. Mais une sorte de désillusion n'a pas tardé à se faire sentir dès qu'on a plus exactement connu la nature des objets mis au jour. En vain on cherchait à découvrir dans ces parures et ces ustensiles quelque trace de la beauté de formes de l'art grec, quelques reflets des mœurs et des traditions de l'ancienne Grèce. Il y en eut même qui purent mettre en doute la haute antiquité des objets révélés par ces fouilles.

Mais depuis que d'autres fouilles ont été faites dans le voisinage d'Athènes, à Spata, dans des tombeaux, et que ces tombeaux ont offert des points de comparaison remarquables, il ne peut plus y avoir de doutes à cet égard.

Et pourtant il reste un fait incontestable : c'est que les antiquités trouvées à Mycènes portent une empreinte non grecque, une empreinte barbare, aussi bien au point de vue de la forme matérielle que sous le rapport du style.

On sait, il est vrai, que l'art grec le plus ancien, tel qu'il est décrit dans les poëmes d'Homère, fut soumis à des influences exotiques, influences barbares provenant de l'Asie. Mais, dans ses débuts, on trouve déjà des traces du caractère de l'art grec, tel qu'il sera lorsqu'il sera parvenu à tout son développement. Ce qui déroute, dans les objets trouvés, c'est qu'ils portent exclusivement l'empreinte du caractère oriental. Et pourtant il est impossible d'admettre que la majorité des antiquités trouvées à Mycènes aient été purement et simplement importées d'Asie, sans que les influences indigènes aient eu de part à leur création.

De quelle époque sont donc ces objets ?

Les figures qu'on y voit représentées appartiennent presque toutes à la vie maritime. On y voit des rames

des vagues, des polypes, des poissons. Chez les insulaires de la mer Égée, les premières manifestations de l'art présentent les mêmes types. Or, ces îles de la mer Égée, qui ne furent hellénisées que tard, avaient été, on le sait, peuplées originairement par un peuple émigré d'Asie, les Cariens.

Cet événement se passait dans le XIIe siècle avant l'ère chrétienne.

Sous leur roi mythique Minos, les Cariens conquirent la domination de tout l'Archipel; en outre, ils fondèrent de nombreuses colonies sur les côtes de la Grèce. Les noms d'Hymette, de Lycabette, qui ne trouvent point leur explication dans la langue grecque, rappellent encore ces colonies primitives.

Le symbole du dieu de Carie, la double hache, se trouve figuré sur les objets de parure mis au jour à Mycènes. En outre, les nombreuses armes trouvées dans les tombeaux à Mycènes concordent avec les assertions de Thucydide, qui rapporte que les Cariens avaient l'habitude d'enterrer les morts avec leurs armes, coutume qui ne nous est point connue comme ayant été celle des Grecs, et qui en tout cas ne fut point pratiquée aux funérailles de Patrocle, d'après les chants d'Homère.

Il y a donc grande probabilité pour que les tombeaux découverts à Mycènes et à Spata remontent à une origine carienne. L'âge de ces tombeaux devrait donc être fixé entre l'établissement du peuple carien en Grèce et l'époque homérique, c'est-à-dire environ à la période qui s'étend du XIIe au Xe siècle avant Jésus-Christ.

On voit par cet extrait quels problèmes intéressants soulève la découverte des antiquités dont nous parlons, et combien l'attention des archéologues, des historiens, des humanistes et des artistes va être éveillée par les conclusions qu'on tire de ces fouilles.

Dans la *Gazette d'Augsbourg*, on rappelle que l'auteur d'un ouvrage sur l'*Ethnologie préhistorique de la péninsule des Balkans* (Vienne, 1877) et sur l'*Ethnographie de l'Asie-Mineure* (1875) avait déjà signalé ces rapprochements.

Les fouilles de M. Schliemann à Tyrins, à Mycènes, à Spata, et, d'autre part, les fouilles faites parallèlement à Théra (aujourd'hui île Santorin), à Hissarlik et à Ialysos dans l'île de Rhodes, ont fourni la preuve qu'un peuple primitif, chez qui la céramique, la métallurgie et l'état du commerce avaient acquis un grand développement, est venu, dans la direction du N.-E. au S.-O., occuper les îles et les côtes de la mer Égée vers le milieu de l'an 1200 avant J.-C., c'est-à-dire au temps de la domination des Hyksos en Égypte.

Ce qui ruina leur autorité, ce fut l'arrivée des tribus hellènes, venant du Nord, au commencement du XIe siècle avant Jésus-Christ.

Dans la tradition et dans le mythe, dans l'art et dans la langue, ce peuple primitif a laissé ses traces sur le sol grec, et les antiquités trouvées par M. Schliemann vont servir à résoudre ce problème, d'un haut intérêt pour les origines de la Grèce.

A propos de ces antiquités, nous rectifierons une erreur qui s'est glissée dernièrement dans les journaux.

On a dit que les objets trouvés par M. Schliemann à Mycènes étaient en ce moment exposés au *South-Kensington*, à Londres. L'exposition dont il s'agit ne renferme que le produit des fouilles de l'ancienne Troie, les antiquités de Mycènes ayant été laissées par M. Schliemann au gouvernement grec, qui naturellement les conserve à Athènes.

COLLECTION DES FAÏENCES PERSANES

DE L'HÔTEL CLUNY

D'importants travaux, nécessités par l'augmentation des collections, sont exécutés en ce moment à l'hôtel Cluny. Les grands magasins de l'aile gauche, sur la rue du Sommerard, ont été aménagés pour servir de salles d'exposition. Dans le milieu de la hauteur, il a été installé une galerie circulaire, où l'on placera des vitrines. Cette galerie mettra en communication directe, sur le même plan, la salle des armures, celle des faïences italiennes et la grande salle des tapisseries, au moyen de baies ménagées dans les murs de séparation. La grande salle des voitures, de construction récente, est surélevée d'un étage et pourvue d'une galerie supérieure, analogue à la précédente, de telle façon que la circulation pourra s'opérer très-facilement, ce qui n'est guère le cas aujourd'hui, faute d'issues et d'espace. Lorsqu'on est arrivé à l'extrémité d'une salle, il faut faire volte-face et revenir sur ses pas, en courant le risque, dans le mouvement, de s'accrocher à une armure, de heurter du pied un bas-relief ou de renverser un saint du XIVe siècle.

L'ouverture de ces trois grandes salles va permettre de dégager un peu toutes ces admirables choses, juchées, le plus souvent, les unes sur les autres, à leur détriment et pour le plus grand désespoir des curieux et des amateurs, qui ne peuvent les voir ni les étudier à leur aise. Depuis deux ans, en effet, par suite de legs, dons ou acquisitions, le musée de Cluny s'est enrichi d'une quantité d'œuvres du plus grand intérêt au point de vue artistique et archéologique.

Aujourd'hui nous ne nous occuperons que de la nouvelle collection des faïences persanes.

Cette collection est unique au monde. Aucun musée ne peut en offrir une analogue. Elle se compose de plus de 500 pièces de tous genres, dans un état de conservation parfait. M. du Sommerard, le savant directeur du musée, a mis dix ans à la créer. Pendant cette période, il s'est consacré particulièrement à cette entreprise importante, qu'il a achevée avec un succès complet, grâce à sa profonde expérience et à son infatigable activité.

La majeure partie de cette collection superbe provient de l'île de Rhodes. Au XVe siècle, croit-on, — la date à ce sujet ne peut être précisée, — les chevaliers de Saint-Jean de Jérusalem capturèrent un navire sur lequel se trouvaient plusieurs potiers persans qui venaient travailler en France. Ils les amenèrent à Rhodes, où ils les firent travailler pour leur compte. Il y a quelques années, M. Salzmann eut la bonne fortune de découvrir dans l'île, chez des paysans, toute une collection de poteries exécutées par ces prisonniers. Ces poteries décoraient autrefois les murs de leurs maisons, mais des badigeonnages les avaient recouvertes d'un enduit épais qui les cachait presque entièrement.

Cinq cents pièces environ, de toutes formes et de

toutes dimensions, plats, coupes, buires, bouteilles, cornets, etc., ont été retrouvées. Malgré la difficulté que présentaient le descellement et le lavage, une dizaine de pièces à peine ont subi des détériorations peu importantes d'ailleurs. M. du Sommerard a fait l'acquisition de cette trouvaille pour une somme relativement minime. Les spécimens authentiques de la céramique persane du moyen âge sont extrêmement rares, et quand il en passe dans les ventes publiques, les amateurs se les disputent avec acharnement. Le moindre objet est adjugé au poids de l'or.

En outre de la valeur inappréciable qu'elle possède, tant par la rareté que par le nombre des pièces qui la composent, cette collection présente un intérêt particulier. Elle comprend plusieurs séries très-complètes, offrant chacune un motif de décoration particulier, emprunté à la flore, à la faune, à la marine, à la chasse, à la pêche, à la fantaisie, etc. Plusieurs pièces sont à personnages, particularité inconnue jusqu'ici pour la céramique persane; mais les personnages sont très-grossièrement dessinés; c'est l'enfance de l'art au point de vue de la représentation humaine. Ils rappellent le traditionnel Pierrot et les bonshommes que chacun a esquissés, à dix ans, sur le faux titre de son *Gradus ad Parnassum* ou de son *Lhomond*. On a lieu de s'étonner que des artistes fort experts dans la décoration aient pu produire quelque chose d'aussi enfantin. Une seule hypothèse nous paraît plausible pour expliquer cette anomalie. Ces potiers pratiquaient sans doute la religion de Mahomet; or l'on sait que la loi du Prophète défend la reproduction de la figure humaine. Mis en demeure, par leurs maîtres, d'exécuter des personnages sur leurs poteries, ils auront transigé avec leur conscience en peignant ces affreux bonshommes qui n'ont véritablement rien d'humain.

Les figures d'animaux sont mieux exécutées; quelques-unes le sont même avec habileté. La série nautique est extrêmement curieuse. Tous les genres d'embarcation, felouques, balancelles, galères, vaisseaux de guerre, etc., sont représentés avec leurs formes aussi variées que pittoresques. Il y a notamment un vaisseau de haut bord, toutes voiles dehors, avec tous ses agrès, ses appareils de guerre et son immense lanterne d'avant, qui est une véritable merveille.

La série de la faune a fourni à ces artistes les motifs de décoration les plus pittoresques, agrémentés de fantaisies charmantes. On ne peut rien rêver de plus exquis.

On sait d'ailleurs que les Orientaux, et particulièrement les Persans, sont des maîtres dans l'art de la décoration, et qu'on les a rarement surpassés. Ils réunissent toutes les qualités qu'il exige : l'imagination et le bon goût. Les motifs qu'ils inventent ne sont ni trop complexes de combinaisons, ni surchargés de détails écrasants et confus. Ils se détachent vivement par des lignes gracieuses et légères sur des fonds très-simples, sinon unis, qui les font ressortir admirablement. Sur tout cela, il y a une intensité de tons à faire rêver les coloristes les plus exigeants, et une harmonie de couleurs qui peut satisfaire les plus délicats. L'émail est d'un éclat extraordinaire.

L'acquisition aux ventes Séchan et Oppenheim et auprès d'amateurs particuliers de diverses pièces, parmi lesquelles nous mentionnerons un plat à imbrications, véritable merveille du genre, une série d'aiguières rehaussées d'or et ornées de fleurs, a permis de compléter cette intéressante et précieuse collection.

M. du Sommerard achève en ce moment le classement et l'installation de ces faïences; dans quelques jours, ce travail délicat sera terminé. Nous engageons nos industriels à visiter cette collection, qui sera pour eux une mine féconde de renseignements.

Marius Vachon.

CURIOSITÉS ARTISTIQUES

Le château de Caernarvon.

La plupart des vieux châteaux forts de l'Angleterre, antiques débris de la féodalité et du moyen âge, tombent en ruines sans qu'on prenne des mesures suffisantes pour en assurer la conservation. La magnifique et antique forteresse de Caernarvon, dans le pays de Galles, forme cependant une exception. C'est un des plus beaux monuments et des plus riches en souvenirs historiques qui soient au monde; il a été bâti à la fin du XIIIe siècle par Édouard Ier, après sa conquête du pays de Galles, et c'est là que naquit son fils Édouard II, le premier prince anglais qui ait porté le titre de prince de Galles.

Ce château avait été l'objet, dans ce siècle, de réparations considérables, et l'on ne peut dire qu'il fût en mauvais état quand, dans le cours de ces dernières années, on y fit de très-grands travaux de restauration. Les fossés qui, en se comblant, avaient causé la ruine de la façade du côté de la ville, ont été remis en état sur une longueur de près de 500 pieds. Des milliers de tonnes de décombres qui obstruaient les cours ont été enlevés, et l'on a retrouvé d'une manière précise l'ancien niveau du sol. Une tour d'une beauté remarquable a reçu un toit et a été parquetée à l'intérieur, sans qu'aucune altération ait été apportée à son architecture.

Un mur énorme, qui avait été construit, il y a cinquante ans, pour étayer et consolider cette tour lézardée par la foudre, a été enlevé avec un plein succès, et les belles marches de l'escalier qui conduit aux trois étages ont été remplacées par de nouvelles pierres de grès dur. Les trois étages de cette tour renferment maintenant, outre une belle salle, l'arsenal des volontaires de la marine et un commencement de musée.

Ce magnifique château fort emprunte à la région sauvage dans laquelle il est situé un nouvel intérêt. Le comté montagneux de Caernarvon pourrait s'appeler « les Alpes du pays de Galles »; au centre du comté s'élèvent le Snowdon et des pics nuageux dont l'un atteint 3,658 pieds au-dessus du niveau de la mer. Du haut de ces sommets, la vue s'étend sur une partie de l'Irlande, de l'Écosse, du Cumberland et des comtés de Lancastre et de Chester. Des vallées profondes, d'immenses bruyères, des rochers, des précipices et deux lacs se rencontrent dans ces montagnes, dont l'aspect général, avec de grandes beautés, est âpre et désolé.

CHARLES-FRANÇOIS DAUBIGNY

Nous avons annoncé dernièrement que nous consacrerions une étude à l'illustre représentant de notre école de paysage que la mort vient de nous enlever. Un beau livre [1] qui a paru il y a quelque temps nous rendra cette tâche facile; il nous suffira de l'analyser pour connaître à fond Daubigny et son œuvre. En effet, l'auteur de ce livre, M. Frédéric Henriet, était mieux placé que personne pour l'écrire avec autorité. Paysagiste lui-même, et de beaucoup de talent, il avait pour Daubigny l'admiration la plus vive, et une amitié de vieille date lui a permis de pénétrer, en même temps que les secrets de son art, l'histoire de sa vie tout entière.

La gloire de l'école moderne de paysage sera d'avoir compris que l'étude sincère de la nature est le premier des devoirs du paysagiste. Cette vérité, qui semble banale aujourd'hui, ne s'est pas cependant affirmée sans lutte. « Les derniers tenants de l'étude pseudo-classique, a écrit M. F. Henriet, défendaient le terrain pied à pied. Le paysage académique, condamné à d'éternelles redites, n'était plus qu'une mosaïque de plagiats. Il s'obstinait cependant à ses abstractions avec une solennité glaciale. Il proscrivait, comme entachées de vulgarité, la ferme et la chaumière, auxquelles il substituait invariablement l'acrotère grec ou la tour du château Saint-Ange. Il éliminait certains arbres atteints et convaincus de manquer de noblesse, comme le peuplier, le saule, le pommier; il ne permettait pas qu'on peignît l'émeraude des prés ou la blancheur nacrée du matin. Comme le Renard de la fable, il trouvait la nature trop... verte, et remplaçait ses fraîches couleurs par un certain « ton chaud » dont la recette se transmettait de maître à élève. »



DAUBIGNY
(D'après un dessin de M. Lhermitte.)

Daubigny ne fut pas le premier à réagir contre les errements de ces paysagistes *en chambre*. Il ne s'engagea dans l'arène du naturalisme qu'à la suite d'une pléiade de novateurs dont les noms sont aujourd'hui populaires : d'abord les Anglais Constable et Bonington; puis, chez nous, Jules Dupré, Paul Huet, Diaz, Th. Rousseau, Troyon, etc. Mais si l'on ne peut voir en lui le hardi pionnier d'un art nouveau, sa gloire sera d'avoir fait un pas de plus dans une voie tracée par d'autres, et d'en avoir élagué toutes les broussailles romantiques qui l'encombraient. Sans laisser de côté l'expression dramatique que recherchaient surtout ses illustres rivaux, il s'attacha de préférence à rendre la vie latente du paysage, « le charme paisible, les douces sérénités, les printanières effluves et les intimités familières. Il aima la nature pour elle-même : elle seule, et c'est assez. »

La facture de Daubigny a la même franchise, la même saveur robuste et honnête que sa pensée d'artiste. Il savait s'arrêter à temps et ne disait que ce qu'il voulait dire. Si sa peinture paraît souvent heurtée, c'est qu'il dédaignait les artifices de la palette et qu'il se gardait scrupuleusement de polir les mots quand il croyait avoir nettement exprimé son idée.

Si nous passons à l'homme maintenant, nous le trouverons en parfait accord avec le peintre. Daubigny apportait dans la vie privée la même sincérité, la bonhomie et l'honnêteté qui sont le fond de sa nature d'artiste. Né à Paris le 15 février 1817, il joua

1. C. *Daubigny et son Œuvre gravé*, eaux-fortes et bois inédits, par C. Daubigny, Karl Daubigny et Léon Hermitte. 1 vol. in-8, chez A. Lévy, éditeur, 13, rue Lafayette.

tout enfant avec les crayons et les pinceaux. Sa famille était une famille d'artistes laborieux, honorables, et, comme tant d'autres, peu fortunés. Le jeune Daubigny fit des études littéraires un peu sommaires, mais à dix-sept ans il se suffisait à lui-même en peignant des dessus de boîtes de Spa, des tableaux-pendules et autres objets qui ont avec l'art une parenté assez éloignée. D'accord avec un camarade du nom de Mignan, il parvint même à faire quelques économies qui permirent aux deux jeunes amis de visiter l'Italie. Après s'être bien repus de soleil et d'air libre et avoir payé leur tribu d'admiration aux chefs-d'œuvre des grands musées italiens, ils revinrent en France. Daubigny entreprit alors un voyage à Paris, et réussit à entrer dans une officine, dirigée par Granet, où l'on restaurait les tableaux des musées royaux. Cet emploi d'infirmier convenant peu à sa nature indépendante, il ne tarda pas à reprendre sa liberté. Mais il fallait vivre : comme Meissonier et tant d'autres, Daubigny travailla pour la librairie.

Entre temps, il avait marié sa sœur au caricaturiste Trimolet : ce mariage ne fut pas heureux ; les deux époux ne tardèrent pas à succomber, laissant un enfant qui fut élevé par son oncle Charles Daubigny.

Notre peintre débuta au salon de 1838, mais sa première exposition importante date de 1840 : c'était un *Saint Jérôme dans le désert*. Ce tableau, qu'on aurait pu appeler plus justement une étude de rochers, était conçu dans la tradition classique : le succès qu'il obtint fit naître chez Daubigny l'idée de concourir pour le prix de Rome. Pour se préparer à cette lutte importante, il alla pendant six mois se faire la main dans l'atelier de Delaroche. Il échoua honorablement, c'est-à-dire qu'il arriva troisième : heureux échec qui lui fit abandonner une fois pour toutes le domaine du paysage conventionnel et le rejeta en présence de la nature !

Cependant les charges financières de Daubigny devenaient chaque jour plus lourdes : il s'était marié, et la mort de son beau-frère avait encore aggravé les difficultés de la situation. Son énergie et sa prodigieuse facilité lui permirent de faire face à tout ; c'est alors qu'il entassa illustrations sur illustrations pour les éditions de Curmer, d'E. Bourdin, de Delloye, d'Hetzel, de Furne et de Hachette. Quand ce travail lui avait créé quelques loisirs, il revenait à ses chères études de paysage : c'était du côté de l'Isle-Adam, à Valmondois, qu'il allait de préférence.

De 1838 à 1848, Daubigny exposa régulièrement au Salon annuel, sauf en 1842 et en 1846 : le succès qui s'attacha à son nom en 1848 ne s'est pas démenti un seul instant depuis ; il n'a fait que grandir. L'an dernier encore, on admirait au palais de l'Industrie un magnifique paysage *lunaire* où, sans rien perdre de la puissance ni de la sincérité des moyens matériels, le peintre s'élevait encore en dégageant par une vive impression de la nature les accents de poésie, d'idéal, que seuls les grands artistes ont le pouvoir d'évoquer.

Nous ne suivrons pas Daubigny à travers ses succès : les faveurs du public et de l'administration ne lui ont pas manqué ; pleine justice lui a été rendue. Honoré d'une première médaille en 1857, d'un rappel en 1859, il reçut en même temps la croix de la Légion d'honneur et fut promu officier à la suite de l'Exposition universelle de Vienne, en 1867.

Daubigny, vignettiste original et peintre d'un mérite transcendant, a d'autres titres encore à l'admiration des amateurs d'art : il compte parmi les aquafortistes les plus remarquables de ce temps ; on connaît de lui environ 120 planches sur cuivre qui prendront place à côté des spécimens les plus beaux du genre. Depuis Claude Lorrain, personne n'a gravé le paysage avec cette autorité magistrale et cette intensité d'expression.

Tel est le regrettable artiste qui vient de s'éteindre : il est mort, le 20 février, d'une hypertrophie du cœur. Son nom, que ses œuvres préserveront à jamais de l'oubli, est aujourd'hui vaillamment porté par son fils Karl, qui déjà suit avec distinction les traditions paternelles dans la peinture de paysage.

ALFRED DE LOSTALOT.

LE BUDGET DES BEAUX-ARTS

Le budget des beaux-arts a été voté par la Chambre. Il a donné lieu à un échange d'observations, quelquefois assez vives, entre divers députés, la Commission et le ministre. Le premier orateur entendu a été M. Chevandier, député de la Drôme.

M. CHEVANDIER. — Il m'a été impossible de me défendre d'une certaine émotion en lisant le rapport de l'honorable M. Tirard. J'ose dire qu'il est de l'intérêt et de la dignité de la Chambre de veiller à ce que les ordres qu'elle donne soient exécutés, et à ce que les chiffres qu'elle vote restent invariables et sacrés pour tous.

Il semblerait vraiment que nos délibérations n'aient pas force impérative, à voir la manière dont on les interprète. L'honorable rapporteur a rappelé un usage qui existe au ministère des beaux-arts et qui consiste à distribuer en fin d'exercice, à titre de gratification, les sommes restant disponibles sur le budget. L'intention est excellente, mais j'estime qu'il vaudrait mieux ouvrir un chapitre particulier pour les gratifications. Avec le système actuel, on ouvre la porte aux abus. On ne s'est pas borné en effet à prendre les gratifications dans le chapitre réservé au personnel. Il est arrivé que la Commission, ayant voulu se rendre compte de la situation, a demandé l'état des gratifications accordées, et elle a reconnu qu'alors que la somme restant disponible sur le chapitre du personnel ne s'élevait qu'à 1,500 fr. on a distribué 51,000 fr. empruntés à d'autres chapitres.

C'est un retour à ces virements flétris autrefois, c'est une atteinte portée à la prérogative essentielle de la Chambre. Et cet abus durait depuis le jour où le gouvernement de l'ordre moral a placé à la tête de l'administration des beaux-arts un homme qui a repris de détestables traditions.

Le rapporteur, M. Tirard, moins animé que M. Che-

vandier, mais tout aussi sévère, a confirmé le fait, en y ajoutant quelques judicieux commentaires. La régularité, a dit M. Tirard, est d'autant plus nécessaire dans le budget des beaux-arts que ce budget contient des crédits affectés à des dépenses en quelque sorte facultatives, secours, achats d'objets d'art, commandes, etc. Si on laissait introduire cette tradition qu'on pourra prendre sur les chapitres non épuisés pour donner des gratifications au personnel, il est probable que les chapitres ne seraient jamais épuisés.

Le rôle d'un sage ministre, dans des cas semblables, est, autant que possible, d'adoucir les choses et d'amortir les coups. M. Bardoux a répondu :

M. Bardoux, ministre de l'instruction publique.— Vous venez d'entendre les critiques que la commission du budget a cru devoir adresser à la direction des beaux-arts à propos d'indemnités allouées au personnel depuis fort longtemps.

Le gouvernement, pour se conformer aux observations de la commission du budget, a nommé une commission chargée d'étudier une organisation de l'administration des beaux-arts et d'y introduire toutes les améliorations reconnues nécessaires.

Pour être juste, je dois dire que le mode supplémentaire de rémunération des employés qui a été critiqué n'a pas été créé par la direction actuelle des beaux-arts. Ce mode de rémunération existe depuis plus de dix ans. S'il y a des abus, la commission dont j'ai parlé avisera. (Très-bien ! très-bien !)

Sur le chapitre 42 (Inspection générale), M. Thomson, député de Constantine, a demandé un supplément de 8,000 fr. pour créer un service d'inspection des beaux-arts en Algérie. L'honorable député pense qu'il est nécessaire de reconnaître et de classer certains monuments algériens qui ont une valeur réelle. L'Algérie, sous ce rapport, est plus riche qu'on ne croit; elle offre à l'artiste ou à l'archéologue des débris précieux, des ruines admirables, qui malheureusement disparaissent tous les jours, et qu'il serait intéressant de conserver. Il y en a partout, à Alger, à Cherchell, à Tlemcen, à Lambessa. « Je fais ici appel, a dit M. Thomson, aux députés qui ont visité Lambessa en touristes ou autrement. » On a ri, et l'orateur eût gagné son procès si le ministre n'eût fait remarquer qu'il suffisait de détacher, avec une mission en Algérie, l'un des quatre inspecteurs des beaux-arts.

M. de Tillancourt a prononcé ensuite un petit discours sur la musique. L'honorable et très-aimable député constate que le développement d'ailleurs fort heureux des fanfares et des orphéons n'a pas relevé le niveau de l'art. Ce sont les opérettes, les chansonnettes, les œuvres légères qui attirent le public. Sans être l'ennemi de ces dernières, M. de Tillancourt pense qu'il appartient à l'État de réagir contre la mode en subventionnant les œuvres sérieuses. M. de Tillancourt est dur pour l'Opéra, indulgent pour l'Opéra-Comique, froid pour le Théâtre-Français. Il en veut aux sociétaires de ne pas avoir sacrifié aux matinées.

Le rapporteur a suivi de son mieux les diverses observations présentées un peu à vol d'oiseau par M. de Tillancourt. Une petite explication, relative au partage des bénéfices entre l'Opéra et l'État, a fort agréablement surpris la Chambre :

M. Tirard, rapporteur.— L'honorable M. de Tillancourt a paru attribuer à un sentiment d'économie la clause qui admet l'État au partage des bénéfices de l'Opéra. C'est une erreur. Voici à quelle occasion est intervenue cette clause. Après l'incendie qui détruisit l'ancien Opéra, un crédit de 2,400,000 francs a été voté pour la réfection du matériel. Quand ce crédit a été épuisé, comme on supposait que la foule s'empressant d'aller admirer les splendeurs de la salle nouvelle, il y aurait là une recette considérable, on décida d'en attribuer à l'État une partie dont il serait disposé pour remettre sur pied les anciennes pièces du répertoire. J'ajouterai que pour deux ans la part de l'État a été de 450,000 francs, qui ont servi à remonter l'*Africaine* et la *Muette* notamment.

L'honorable M. de Tillancourt s'est plaint de voir disparaître de la scène certains artistes. S'ils ne sont pas restés, c'est qu'ils ne l'ont point voulu, c'est que leurs exigences étaient arrivées à un point tel qu'elles étaient inacceptables. A Paris, on joue toute l'année; il faut avoir un personnel d'ensemble pour passer la mauvaise et la bonne saison. A l'étranger, on fait de grands sacrifices pour de courtes périodes; on comprend que des appointements très-élevés peuvent ainsi être donnés aux artistes en représentation.

La commission des théâtres et le ministre tiennent la main à ce que le personnel reste à la hauteur de la réputation de nos premières scènes, et celles-ci, au moment de l'Exposition, présenteront des artistes dignes de leurs traditions. (Très-bien ! très-bien !)

En somme, la prospérité de l'Opéra et la supériorité du Théâtre-Français sont également incontestables.

Le malheur ne s'est abattu que sur le Théâtre-Lyrique et sur l'Opéra-Comique. Après une expérience qui a duré trente ans, le Théâtre-Lyrique a fermé ses portes. Quant à l'Opéra-Comique, on sait à quel point il est déchu de son ancienne prospérité et de son ancienne splendeur. La Commission du budget a naturellement supprimé la subvention du Théâtre-Lyrique, soit 200,000 francs, mais elle a laissé le crédit à la disposition du ministre, pour qu'il l'employât au mieux des intérêts de l'art. C'est une marque de confiance qui honore tout ensemble le ministre et la Commission. Quant à l'Opéra-Comique, on ajoute encore 120,000 francs à sa subvention, qui était précédemment de 240,000; total, 360,000 francs sur lesquels est pris, il faut le dire, le loyer de la salle. On espère, au moyen de ces largesses, galvaniser, ressusciter ou tout au moins *prolonger* l'Opéra-Comique.

Le surcroît de subvention à l'Opéra-Comique a été combattu par M. Mention, député du Nord; mais alors le ministre est intervenu, et il a obtenu un véritable triomphe en défendant l'Opéra-Comique, « ce genre éminemment français, » et en couvrant de sa haute protection « la maison de Méhul et de Grétry ».

M. Madier de Montjau a ensuite plaidé, avec sa chaleur ordinaire, la cause des concerts populaires

de M. Pasdeloup, cause gagnée d'ailleurs, puisque la commission accorde 25,000 francs en général aux concerts populaires et particulièrement aux concerts Pasdeloup.



LA PRAIRIE

(Paysage de *Daubigny*, gravé par M. Masson.)

EXPOSITION DES MISSIONS SCIENTIFIQUES

Cela est intéressant, mais on pouvait espérer que ce le serait encore davantage.

Peut-être y a-t-il dans les salles trop de mannequins avec des oripeaux et dont les types ne sont jamais d'acord avec ceux des photographies qui représentent les mêmes races. Un de ces prétendus Indiens ressemble à un des acteurs du Théâtre-

Français. Ailleurs une jolie dame en cire, sous la vérandah d'une hacienda, se penche à son balcon de bois et, quoiqu'elle ait l'air bien raide, inspire le regret de n'avoir pas une guitare pour lui donner une sérénade. Les savants missionnaires, ainsi que les nomme la notice de l'Exposition, errent près de cette belle dame et lui envoient des baisers.

Oui, trop de mannequins, gauches, penchant de travers et sur qui les oripeaux pendent affaissés et piteux comme des loques de noyés. Ce spectacle porte sans doute l'effroi dans l'âme des moineaux et terrifiera plus d'un pauvre petit enfant. Je ne lui vois guère d'autre utilité. Les pots ont le dessus dans cette exhibition. L'ethnographie est une belle chose; l'art colombien, péruvien et mexicain est aussi une belle chose; mais je crains que les pots, les cailloux,



ÉTUDE AU CRAYON PAR M. GÉRÔME

Pour le *Saint Jérôme* exposé en ce moment au *Cercle artistique* de la place Vendôme.
(Voir le nº précédent des *Beaux-Arts illustrés.*)

les flèches, les crânes, etc., ne nous reviennent plus cher par la voie des missions que si on allait les acheter chez les brocanteurs.

Les quelques spécimens de stèles carthaginoises exposés par M. de Sainte-Marie et distraits de la collection de la Bibliothèque nationale sont la partie la plus intéressante et la plus imposante de l'Exposition. Ce sont des monuments *uniques* en Europe actuellement et dont aucun musée étranger ne possède d'exemplaires. Ils éclairciront bien des questions relatives à la civilisation et à l'art phéniciens.

Une des choses les plus surprenantes qui en ressortent au palais de l'Industrie spécialement, c'est de retrouver le symbole lunaire carthaginois et la figure de la divinité aux bras levés sur les pots péruviens!

Un Anglais qui a écrit un livre sur le Pérou, le consul Hutchinson, croit beaucoup à l'origine phénicienne de la civilisation du Mexique et du Pérou. Selon lui, l'*America*, journal de Bogota, prétendait, en 1870 ou 1872, qu'on avait découvert une stèle sidonienne à Guayaquil.

L'Exposition montre aussi un rapport assez frappant entre les idoles sibériennes photographiées par M. Ufjalvy et les plâtres dressés dans la salle péruvienne.

Les *missionnaires* sont fort inégaux dans leurs récoltes. L'un, par exemple, n'a rapporté que trois petits paniers; l'autre, au contraire, avec force mannequins, huttes, vérandahs d'haciendas, décors peints et grands plâtres *reconstitués*, c'est-à-dire un peu traduits et assez révisés, remplit toute une énorme salle.

Comme art, ce sont les tessons de faïences et les briques ornementées, les bijoux du Turkestan, les harnais en turquoises cloisonnées rapportés par M. Ufjalvy, et les bas-reliefs khmers de M. Harmand, rappelant certaines des sculptures sassanides de l'ouvrage de MM. Coste et Flandin sur la Perse, qui sont les objets supérieurs.

Du côté du Mexique, une statue en porphyre du dieu Quetzalcoalt est assurément un beau spécimen de l'art d'Amérique et rappelle la facture égyptienne; des têtes coiffées et riantes en terre cuite évoquent à leur tour le souvenir de figurines égypto-phéniciennes; des sceaux ou empreintes à tatouages montrent une jolie ornementation géométrique. Une certaine liberté ou une certaine énergie de modelé donne quelque souplesse vivante à divers bonshommes des vases péruviens, que M. de Longpérier, il y a déjà longtemps, trouvait assez analogues aux vases étrusques en terre noire.

En somme, nous qui ne nous occupons que d'art, nous sommes un peu désorientés au milieu des oiseaux empaillés, des couleuvres en bocal, des papillons, des mannequins penchés de travers, et des drôles de paysages décoratifs qui forment, paraît-il, de précieux adjuvants aux études ethnographiques.

J'oubliais l'exposition de M. Soldi, chargé d'une mission pour l'étude des procédés de la glyptique, depuis l'époque préhistorique jusqu'à nos jours.

Il a constitué un petit musée composé de moulages de pierres gravées des diverses époques, auxquels est jointe la série des outils qu'emploie la glyptique, accompagnés de tableaux synoptiques et synchroniques des progrès du dessin, de la nature des substances, et de l'outillage, selon les diverses périodes artistiques.

En somme, l'idée de cette Exposition a été intelligente et sera féconde; sa réalisation laisse quelque désenchantement, bien qu'elle semble nous transporter sur les quais du Havre, mais elle laisse entrevoir aussi tout l'intérêt qu'aurait dans l'avenir un musée comparatif complet, sérieux, des productions industrielles et artistiques, anciennes ou actuelles, des races restées tant en dehors de l'antiquité classique que de la moderne civilisation européenne, et tel que sera peut-être le groupe ethnographique à l'Exposition universelle.

DURANTY.

LA SCULPTURE ET L'EXPOSITION

Ceci est une petite affaire relative à notre Exposition.

On accordera bien sans doute que l'Exposition ayant lieu chez nous, nous tâchions d'y faire la meilleure figure possible. C'est un amour-propre fort excusable; c'est même une politesse, quand on est maître de maison, que de recevoir de son mieux les invités.

Or, s'il est une supériorité que nos adversaires mêmes ou nos jaloux consentent à nous reconnaître, c'est la supériorité artistique; et si, parmi les arts divers, il en est un où l'école française se soit particulièrement distinguée depuis un quart de siècle, tout le monde encore le reconnaît, c'est la sculpture. Nos sculpteurs sont consciencieux, travailleurs : une bonne douzaine possèdent un incontestable talent; ils aiment et respectent leur art; ils n'ont point cédé à la tentation si fréquente aujourd'hui de gagner de l'argent en flattant la mode et en se bornant à faire du métier.

Eh bien ! ce dont nous sommes menacés, si l'on n'y met ordre, c'est de voir notre Exposition privée d'une bonne partie des œuvres remarquables produites en ces dernières années par la sculpture française.

Vous savez, en effet, que les particuliers n'achètent guère de sculptures. Un groupe, et même une statue, n'est pas chose à laquelle on fasse aisément grimper les marches d'un escalier et qui s'installe aisément dans nos petits appartements modernes. La sculpture n'a guère que deux clients un peu considérables : l'État, pour ses monuments et ses musées, et puis la ville de Paris.

L'État, lui, ne fait point difficulté pour prêter à l'Exposition universelle les œuvres qu'il a achetées; il se résigne sans effort à faire bon nombre de vides en sa galerie fort encombrée du Luxembourg. Tout est donc pour le mieux de ce côté. Mais la ville de Paris, oh! la ville de Paris, c'est autre chose; elle a les œuvres des artistes; elle les a payées, ces œuvres sont à elle, et elle n'entend point s'en dessaisir : si l'Exposition en souffre, eh bien ! tant pis pour l'Exposition !

Je sais bien qu'il y a des amateurs qui raisonnent ainsi. Quand ils possèdent une fois une belle chose, ils entendent la posséder pour eux seuls; ils la défendent

avec un soin jaloux contre tous les visiteurs; il semble que quiconque est admis à la regarder leur dérobe quelque chose de leur propriété. C'est leur droit strict et personne à coup sûr n'a le droit de forcer une volonté. Mais cette façon de penser et d'agir sied-elle bien à la grande et patriotique cité qui, n'en déplaise à ses ennemis, reste et restera la capitale de la France?

Notez que précisément la ville de Paris s'est trouvée acheteur après nos derniers Salons d'un grand nombre des ouvrages de sculpture les plus justement admirés. Ce n'est certes pas moi qui lui reprocherai d'avoir bien choisi. Elle a placé ces ouvrages dans ses jardins publics, dans ses squares; et ce n'est pas moi encore qui lui reprocherai cela. Je citerai seulement, entre bien d'autres, le *Gloria victis* de Mercié, l'*Éducation maternelle* de Delaplanche, l'*Aristote* de Degeorge, le *Spartacus enfant* d'Ernest Barrias dont la décoration si bien méritée a fait l'autre semaine tant de plaisir à ses camarades et à ses amis. On fait bien de montrer ces belles choses au public. La vraie place de la sculpture n'est point dans une galerie, mais à l'air libre, comme l'entendaient les Grecs et les Italiens. Mais quoi! parce que la ville de Paris s'est trouvée acheter ces ouvrages et les a installés dans ses jardins, faut-il leur interdire pour cela le rendez-vous d'honneur de l'Exposition?

Je sais bien ce que dit l'administration de la ville de Paris, car on ne prendra jamais une administration à court de raisons. Elle dit : « Eh bien! moi aussi, ne fais-je pas partout une véritable exposition? Les étrangers qui voudront voir ces œuvres n'auront qu'à les aller chercher où je les ai mises. » — Vraiment? Et croyez-vous que les étrangers prendront cette peine et qu'ils iront, pour la majorité, traînant le ver rongeur qu'on nomme un fiacre à l'heure, de square en square et de jardin public en jardin public, pour chercher M. Mercié ou M. Delaplanche et compléter ainsi leur promenade à travers la sculpture française? Et le jury, quand viendra l'heure des récompenses à décerner, faudra-t-il que lui aussi entreprenne le voyage de circumnavigation pour comparer les mérites et reconnaître qui il doit récompenser?

L'administration dit encore : « Que les artistes envoient au Champ-de-Mars un moulage de leurs ouvrages. Je n'y mets pas obstacle. » D'abord, ce moulage, tous ne l'ont pas : quand ils l'auraient, croyez-vous qu'ils soient bien désireux d'exposer des moulages, à côté d'ouvrages si finis, trop finis parfois, que d'autres, comme les sculpteurs italiens, ne manqueront pas d'envoyer? Mieux vaudrait encore ne pas paraître du tout devant le public que de paraître avec tous les désavantages contre soi. Si l'on parle de moulages, mieux vaudrait les mettre, pendant le temps que durera l'Exposition, à la place où sont les originaux; là du moins on n'aurait pas l'occasion de faire grande attention aux détails, et la différence avec les originaux ne paraîtrait pas.

Il y a déjà bien assez d'ouvrages d'art engagés dans des monuments d'où ils ne peuvent plus être détachés et que peu de visiteurs auront l'occasion d'apercevoir. Pourquoi refuser encore ceux qui peuvent être transportés sans embarras, sans dommage, sans le moindre inconvénient? C'est d'après ce que le monde verra de nous dans ce local de l'Exposition qu'il nous jugera; il supposera naturellement que nous avons envoyé là ce que nous avons de mieux, ce qui devait nous faire le plus d'honneur : et certes l'idée ne lui viendra jamais que l'on a privé l'Exposition française de ceux de ses plus remarquables ornements dans la crainte de faire tort à la splendeur du square Sainte-Clotilde ou à la magnificence du square Montholon.

CHARLES BIGOT.

(XIXe *Siècle*.)

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Dispense du service militaire en faveur des prix de Rome.

M. le ministre de la guerre, par un arrêté du 10 février, a pris les décisions suivantes au sujet des élèves de l'École des beaux-arts qui remporteront les prix de Rome :

1° Les jeunes soldats des classes maintenus dans leurs foyers en sursis d'appel, par application de l'article 23 de la loi du 27 juillet 1872, qui obtiendront les grands prix de l'Institut, seront annotés sur les listes de recrutement comme dégagés de toute obligation militaire, sous la condition déterminée par le § numéroté 3 de l'article 20 de la loi précitée et dans les mêmes conditions que les autres dispensés, c'est-à-dire « à condition qu'ils passeront à l'École de Rome les années réglementaires et rempliront toutes leurs obligations envers l'État ».

2° Lorsque des engagés conditionnels d'un an en sursis (art. 57) remporteront les grands prix de l'Institut, il y aura lieu de leur appliquer les dispositions de la circulaire ministérielle du 7 novembre 1874. Leur acte d'engagement sera réalisé et la prestation qu'ils auront versée leur sera remboursée. Ils seront ensuite annotés sur les listes de recrutement comme dégagés de leurs obligations militaires, sous les mêmes conditions que les précédents.

Les concours des prix de Rome.

Voici la date exacte des concours des prix de Rome de 1878 à l'École des beaux-arts :

Les peintres exécuteront leur premier essai le 28 mars; le second essai le 1er avril; le jugement définitif sera rendu le 27 juillet.

Les sculpteurs feront leur premier essai le 4 avril, le second essai le 11 avril, et le jugement définitif sera rendu le 3 août.

Pour les architectes : premier essai le 13 mars; deuxième essai le 15 mars; jugement définitif le 5 août.

Pour la gravure en taille douce : concours d'essai le 11 mars; concours définitif le 25 mars; jugement le 1er août.

Pour la gravure en médailles : premier essai le 13 mars; deuxième essai le 18 mars; jugement définitif le 20 juillet.

Pour la musique : concours d'essai le 11 mai; choix de la cantate le 25 mai; jugement définitif, à l'Institut, le 29 juin.

Exposition de Sèvres.

Voici la liste complète des vases et objets d'art que la manufacture de Sèvres va envoyer à l'Exposition universelle :

Deux vases cylindre, forme de M. Carrier-Belleuse, représentant l'un la ville de Paris, par M. J. Colas; l'autre des fleurs, de M. Bulot; un vase représentant *Neptune*, forme de M. Nicole, anses modelées par M. Briffant; une peinture des *Travaux d'Hercule*, par M. Lanseyre; la *Vendange*, vase exécuté par M. Derichewalley; le

Triomphe de la Vérité, savante composition de M. Abel Schilt. Tous ces vases sont de première grandeur.

Parmi les objets d'art, on remarque deux cabarets chinois avec décors persans, rehaussés d'or et de couleurs vives ; un coffret à bijoux, de M. Avisse ; un cabaret ovoïde sur fond bleu avec dorure, de M. David ; enfin un cabaret jardinière avec plateau, décoration or et couleurs, de M. Bonnuit, d'après les dessins de M. Émile Renard.

Concours Rougevin.

Les membres de la commission chargée de juger le concours Rougevin se sont réunis à l'École des beaux-arts, sous la présidence de M. Guillaume, directeur.

Le prix Rougevin est donné, dans les sections d'architecture, à l'élève auteur du meilleur projet sur un sujet donné.

Le sujet de cette année était *Une Fontaine publique.*

D'une valeur de 1,000 francs, le prix Rougevin a été décerné comme suit :

1re médaille (600 fr.) à M. Genuys, élève de M. Train ;

2e médaille (400 fr.) à M. Monteiro, élève de M. Pascal.

Le concours était des plus brillants cette année ; aussi le jury s'est-il trouvé dans la nécessité de décerner vingt-deux mentions honorables.

Nouvelles de l'Académie de France à Rome.

Le 6 février, il y a eu fête à l'Académie de France (villa Medici). Les « vieux », terme consacré à l'Académie pour désigner les artistes dont la pension vient d'expirer, ont donné un dîner en l'honneur des nouveaux qui viennent les remplacer.

Le dîner, qui a eu lieu dans la salle à manger des pensionnaires, a été suivi d'une réception intime. La salle à manger de la villa Medicis est très-intéressante. La voûte est ornée des portraits de tous les pensionnaires qui se sont succédé à l'Académie de France depuis 1810. On remarque dans cette collection les portraits des plus grands artistes que la France a produits dans ces derniers temps. Citons au hasard Ingres, Lesueur, Carpeaux, Garnier, l'architecte de l'Opéra, Cabanel, David d'Angers, Henner, Mercié, l'auteur du *Gloria victis*, et enfin Henri Regnault.

Manufacture des Gobelins.

A la manufacture des Gobelins, on achève à la hâte, en vue de l'Exposition, quelques œuvres commencées. Une grande galerie sera établie au Champ-de-Mars, où seront exposées les plus belles tapisseries de notre manufacture nationale.

On cite comme devant y figurer une immense carpette de 100 mètres de surface, l'une des plus grandes qu'on ait encore faites, et dont le dessin à ramages vert, jaune et rouge sur fond noir forme une alliance de tons des plus heureuses. L'une des moitiés de ce tapis est complétement achevée ; il ne manque plus à l'autre que quelques centimètres de canevas.

Pour les tapisseries décoratives, nous verrons figurer à l'Exposition quelques nouveautés dont plusieurs doivent orner le nouvel Hôtel de Ville. De ce nombre sont les deux immenses compositions, l'*Eau* et la *Terre*, faisant partie d'un groupe de quatre grands panneaux représentant les quatre éléments. La *Terre* et l'*Eau* ont été terminées il y a peu de temps, après plus de sept années de travail quotidien. Quant à l'*Air* et au *Feu*, qui étaient achevés lors des événements de la Commune, ils ont été consumés dans les incendies de mai 1871.

Collection His de La Salle.

Un amateur éclairé, M. His de La Salle, vient d'enrichir le Louvre d'une collection de dessins et de tableaux éminemment curieuse. Cette collection, célèbre en France et à l'étranger dans le monde des connaisseurs, a été formée avec un soin et un goût rares par un homme que sa position sociale et son intelligence des arts mettaient à même d'accomplir une tâche aussi délicate.

On sait que M. His de La Salle s'était déjà signalé par ses libéralités envers le musée du Louvre, l'École des beaux-arts et la Bibliothèque nationale. Il vient de mettre le comble à sa générosité en enrichissant la direction des musées, la France par le fait, d'une précieuse série de 434 dessins des écoles italiennes du XVe siècle, des plus beaux échantillons des maîtres du XVIe siècle dans les écoles allemande, flamande, hollandaise.

Qui ne se souvient, parmi les personnes admises dans l'intérieur artistique de M. His de La Salle, d'avoir admiré les Martin Schoen, les Albert Dürer, les Lucas de Leyde, les Holbein, etc.? Et cet incomparable Fra Angelico, merveille de grâce naïve et d'habileté, ces B. Montagna et autres chefs-d'œuvre qui excitaient l'enthousiasme des gens de goût ? Il faudrait tout citer, et ce serait long, afin de donner une idée de la richesse et de la valeur artistique de cette collection. Le *Chasseur de la garde* de Géricault, une des toiles les plus fringantes du maître, l'esquisse du plafond de Prud'hon, l'*Enlèvement de Psyché*, des aquarelles remarquables de Pils complètent ce splendide présent de M. His de La Salle.

La direction des musées tiendra évidemment à approprier une salle spéciale afin d'exposer l'ensemble de ces hautes manifestations de l'art. En attendant, la direction a le projet d'exposer dans les salles du Louvre quelques toiles et dessins qui donneront au public un avant-goût des chefs-d'œuvre qu'a réunis avec autant de bonheur que de savoir M. His de La Salle.

Les antiquités de M. Schliemann.

On conteste aujourd'hui l'explication donnée par M. Schliemann des antiquités trouvées par lui à Mycènes (Grèce) et dont il a été tant parlé dans ces derniers temps.

M. Stamataki, inspecteur de ces antiquités, dirige aujourd'hui les fouilles. L'enceinte que l'on regardait comme l'*agora* et dans laquelle M. Schliemann avait trouvé les fameux tombeaux est aujourd'hui à découvert : en outre, l'édifice décoré par M. Schliemann du nom de palais royal a été l'objet d'une exploration minutieuse.

La découverte la plus importante faite jusqu'ici par M. Stamataki est celle d'un sixième tombeau à l'intérieur de cette enceinte. Or, comme ce tombeau est visiblement du même âge que ceux découverts par le voyageur et archéologue allemand, l'opinion suivant laquelle ces tombeaux seraient ceux désignés par Pausanias comme contenant les restes d'Agamemnon et de ses compagnons, cette opinion, disons-nous, doit être absolument rejetée. L'avis de M. Stamataki est que cette enceinte était celle d'un cimetière sacré où l'on déposait les restes des victimes.

ANTIGNA

Encore un peintre que la mort vient de frapper! Alex. Antigna, qu'on enterrait hier, était à peu près du même âge que Daubigny; il était né à Orléans en 1818. Élève de Paul Delaroche, il commença par faire de la peinture religieuse et exposa de 1841 à 1844 de grandes compositions tirées de l'histoire sainte, qui n'eurent aucun succès. Mais, à



LE DIMANCHE DES RAMEAUX

(Tableau de M. Antigna au Salon de 1865.)

partir de 1845, il se mit à exécuter des tableaux de genre et se fit aussitôt remarquer par des qualités sérieuses. Il choisit de préférence les scènes de deuil, les intérieurs enfumés et misérables, les enfants en haillons et les vieilles gens courbés par le travail. Sa manière franche et simple, l'extrême naturel de ses personnages, la vérité, la sincérité de l'expression, un sens dramatique très-clair, le souci d'une réalité point extravagante ni forcée donnent à ses tableaux un aspect particulier, qui n'éveille pas beaucoup assurément le sentiment poétique, mais qui plaît pourtant et qui émeut. L'*Incendie*, qui est au musée du Luxembourg, est une œuvre robuste et de véritable valeur.

« M. Antigna, disait Th. Gautier, répète peut-être avec trop de facilité des motifs analogues et habille en tableaux de simples études. Il appartient à l'école rustique, et sa peinture épaisse, solide, un peu lourde, convient bien au sujet qu'il traite... La nature sans choix lui suffit, et il la rend avec conscience et sincérité : l'art est si multiple qu'on peut l'accepter dans ces conditions... Par malheur, M. Antigna ne peut verser que la grise lumière du Nord sur les misères de ses personnages, et les tons de suie et de terre glaise qu'il affectionne finissent par attrister l'œil. »

Plusieurs tableaux, cependant, reproduisant des scènes riantes, n'ont point cette lumière assombrie dont parle Th. Gautier. La *Ronde d'enfants* (1853), la *Descente* et le *Sommeil de midi* (1859), qui représente une fillette des champs endormie dans un nid de verdure et de fleurs, font chanter les gammes éclatantes des tons gais.

Alex. Antigna était chevalier de la Légion d'honneur depuis 1861.

EXPOSITION INTERNATIONALE UNIVERSELLE DE 1878

Le grand jour approche ; deux mois encore et l'on aura mis la dernière main à cette œuvre géante qui transforme en ce moment le Champ-de-Mars et le Trocadéro, et l'on ouvrira enfin à l'univers les portes du palais international.

Certes, lorsque l'Exposition, armée de toutes pièces, ornée de toutes ses parures, avec ses mille bannières flottantes, lèvera son voile, elle sera belle et joyeuse sous le clair soleil du printemps ; mais l'aspect actuel, dans son désordre, son agitation laborieuse, offre aussi un vif intérêt, surtout à nous autres Parisiens, les hôtes de la France et du monde, qui désirons vivement que la réception soit splendide, et qui voulons savoir, avant la venue de nos invités, si tout sera selon nos vœux.

Si nos lecteurs nous le permettent, nous leur servirons de guide dans cette première visite à l'Exposition universelle.

Pour jouir promptement d'un coup d'œil qui puisse donner une idée de l'ensemble des constructions, il faut pénétrer dans l'enceinte de l'Exposition par la place du Trocadéro.

Un bassin de vaste proportion a été creusé sur cette place, et l'on verra jaillir de son centre une énorme gerbe d'eau qui retombera en poussière impalpable.

C'est de ce côté que la façade du palais des fêtes dresse son fronton de gradins dont les derniers supportent une lyre, ses portiques, ses arcatures encadrant des panneaux diversement ornementés, et ses deux tours carrées, hautes de 70 mètres, au faîte desquelles resplendiront les phares électriques.

Après avoir admiré ce superbe édifice, franchissons les barrières provisoires et traversons le palais par un des vestibules qui percent les ailes dont il est flanqué à droite et à gauche, car la salle centrale est encore encombrée d'échafaudages. Ces vestibules, fort élégants, sont pavés de fines mosaïques et ornés de belles colonnes en marbre rose. De là nous gagnerons un des escaliers qui accèdent aux galeries extérieures, circulant autour de la rotonde qui développe sa courbe immense du côté opposé à la façade. Alors, tournant le dos à l'édifice, nous plaçant bien au centre, juste au-dessus de la première vasque d'où s'élancera la chute d'eau qui courra de cascade en cascade jusqu'à la Seine, nous verrons se dérouler à nos pieds le superbe panorama formé par le Trocadéro, le fleuve, le Champ-de-Mars et Paris.

Ce seront d'abord, au premier plan, ces magnifiques nappes d'eau s'écroulant de bassin en bassin entre les rebords lisses et taillés avec une rare perfection dans les belles pierres rosées du Jura ; puis les larges pentes du Trocadéro, parsemées d'arbustes, de rochers, de pelouses qui glissent mollement jusqu'à la Seine. Là, de tous côtés, s'élèvent déjà ces constructions originales de toutes formes, de tous styles, qui donnent tant de charme aux expositions universelles, et qui ouvrent des échappées de vue sur les mœurs et la civilisation des nations lointaines. A droite s'élève le castel persan, complétement édifié, mais n'ayant pas encore son ornementation ; puis les places sont marquées où se dresseront les maisons japonaises, les pavillons chinois : sur ce dernier emplacement flotte la bannière jaune de l'empire du Milieu, et l'on entrevoit dans ses plis la forme étrange du dragon à cinq griffes. A gauche, le palais algérien s'achève, tandis que d'autres monuments sont à peine commencés encore.

Là-bas ces grottes mystérieuses qui s'enfoncent sous un pli du terrain abriteront l'aquarium ; plus loin, dans ce pavillon que fait construire la Société d'apiculture et d'insectologie, l'on verra travailler des abeilles.

Le pont d'Iéna très-élargi s'étend juste en face de la cascade dont il engloutit les eaux pour les conduire sur l'autre rive et alimenter les petits lacs et les rivières dont le Champ-de-Mars est sillonné. Pour l'instant, l'on voit ramper sur le pont, comme deux grands serpents, les tuyaux destinés à donner passage à ces eaux. Ils disparaîtront sous le nouveau tablier qui exhaussera le pont et posera sur les parapets actuels. Au delà et à quelque distance du rivage apparaît le palais de l'Exposition, dont la façade principale fait vis-à-vis au palais des Fêtes.

L'ensemble des bâtiments couvre un vaste rectangle d'une longueur de 700 mètres sur 340 de largeur ; à chaque angle se dresse un élégant pavillon qui s'élève au-dessus des galeries formant les quatre faces du palais ; un cinquième pavillon interrompt celle qui regarde le Trocadéro et marque le sens de l'édifice.

D'autres galeries moins vastes que les premières s'alignent à l'intérieur et sont disposées de façon à pouvoir être parcourues également dans le sens de la longueur et de la largeur ; ces galeries s'interrom-

pant vers le centre du rectangle pour faire place aux monuments destinés aux beaux-arts, qui sont, par crainte des incendies, isolés non-seulement les uns des autres, mais aussi de l'édifice principal par des avenues à ciel ouvert.

Quittons maintenant notre observatoire, descendons les pentes du Trocadéro et franchissons le pont d'Iéna.

En se retournant vers la Seine, on jouit d'un nouveau point de vue, non moins magnifique que le premier : le palais des Fêtes domine majestueusement la colline égayée de verdure et de monuments. Il se développe avec une ampleur superbe, et étend de chaque côté ses deux ailes qui se courbent en hémicycle allongé ; une gracieuse colonnade suit la longue ligne de ces ailes qui s'achèvent à chaque extrémité par un large pavillon faisant face à la rivière. Dans une galerie sera contenue l'exposition rétrospective qui racontera l'histoire de l'homme en remontant de l'époque de la Révolution française aux âges préhistoriques. On y verra aussi des tombeaux de tous les temps.

Ce bel ensemble de constructions, édifié au Trocadéro par MM. Davioud et Bourdais, est destiné à survivre à l'Exposition ; il eût été bien regrettable en effet de détruire un ouvrage aussi soigné et aussi parfait. Parmi les matériaux dont il est formé domine la belle pierre du Jura, d'un grain si fin et si lisse, et, détail curieux, toutes les pierres d'ornementation ont été taillées sur place dans le Jura, elles sont arrivées à Paris toutes prêtes à être posées ; le travail avait été fait avec une telle correction qu'elles se sont toutes emboîtées à leur place respective sans qu'une seule retouche ait été nécessaire.

On sait déjà que dans l'immense salle qu'enveloppe la rotonde centrale auront lieu les fêtes, les concerts, les cérémonies publiques, et que là aussi seront distribuées les récompenses. Cette salle, de 50 mètres de diamètre, est disposée en amphithéâtre; elle pourra contenir huit mille auditeurs. Un orgue énorme s'appuiera à l'un des côtés de la salle qu'il emplira souvent de ses grondements harmonieux.

Avant d'arriver à l'entrée principale du palais du Champ-de-Mars, nous rencontrerons encore sur notre route diverses constructions destinées à des expositions particulières; puis des spécimens d'architectures de tous pays, inachevés encore, mais qui offriront un intérêt tout particulier: l'Inde anglaise reproduira la façade du palais des Sept à Lahore; l'Angleterre, la façade latérale de Westminster; la Belgique, le beffroi de Louvain, une vieille maison de Malines et une école ; les pays néerlandais, une ancienne maison d'Amsterdam et une tour des fortifications de Noort-Holland ; Venise, la façade du palais de Saint-Marc ; la Turquie, un côté du palais du Bosphore turc; la Grèce, l'habitation restaurée de Périclès ; l'Égypte, une maison à moucharabies; Tunis, un minaret; la Perse, le dôme doré du palais de Téhéran ; le Japon, une tour de porcelaine et la demeure de l'employé anglais à Yokohama; la Chine, une villa de Tien-tsin. On verra encore une maison siamoise à façade découpée, une chaumière brésilienne ornée de plumes d'oiseaux des bords de l'Orénoque, une ferme danoise, un hôtel de ville tyrolien ; puis des constructions espagnoles, portugaises, norwégiennes, hongroises, et enfin une maison américaine se montant et se démontant à volonté.

La façade du palais proprement dit de l'Exposition est encore veuve de son ornementation, qui sera fort riche, à ce qu'il paraît; il n'y aura pas une arche de l'édifice, pas un dessus de porte, une niche, qui ne soit un prétexte à motifs décoratifs, où ne loge une figure symbolique; de plus, vingt statues géantes, personnifiant les nations exposantes, s'aligneront d'un bout à l'autre de cette longue façade.

Le programme tracé aux architectes chargés d'édifier le palais du Champ-de-Mars était de construire un monument couvrant un espace de 220,000 mètres et présentant un ensemble compacte de travées rectilignes pouvant facilement se diviser par nationalités dans un sens, par nature de produits dans l'autre. M. Hardy a parfaitement réalisé ce plan. En traversant le bâtiment dans sa longueur, du nord au sud, le visiteur verra les produits de même nature et de diverses nationalités et pourra facilement les comparer entre eux. En suivant les galeries dans le sens de la largeur du palais, ce sont les différents produits d'une même nation qui se présenteront successivement, et l'on pourra juger l'ensemble de l'exposition de chaque pays.

A l'intérieur, les ouvriers se hâtent: on mesure les places, on les marque, on menuise les compartiments, on commence déjà à les décorer; les travailleurs viennent de tous les côtés du monde. L'on voit des Anglais, des Américains, des Suédois, des Persans et même des Chinois, dans leur costume national, qui établissent les étagères destinées à leur exposition. C'est la première fois que la Chine sort de sa réserve et expose officiellement.

Deux galeries beaucoup plus vastes que les autres flanquent le palais à l'est et à l'ouest; elles sont réservées aux machines. Celle qui fait face à l'avenue La Bourdonnaye est tout entière destinée aux machines françaises, qui seront mises en mouvement par une force motrice alimentée par cinq centres de chaudières que serviront onze machines motrices de la force nominale de 500 chevaux.

La galerie centrale est celle des beaux-arts, mais, comme nous l'avons dit, elle est isolée du reste de l'édifice par des espaces à ciel ouvert ; elle se compose de huit groupes contenant chacun un grand salon et quatre petits. Ces pavillons sont construits en maçonnerie, avec toiture en fer. On projette de reproduire en grand sur le portail du pavillon français la superbe composition du diplôme d'honneur, que M. Paul Baudry vient de terminer.

Un fait qui inquiète quelques-uns et dont nous serions plutôt tenté de nous réjouir, c'est que, mal-

gré l'immense surface mise à la disposition des exposants, la place commence à manquer, tant est grand l'empressement avec lequel les nations répondent à l'appel cordial de la France. De tous côtés, on réclame un peu de terrain encore et la commission ne sait plus où en prendre. L'Angleterre se construit des annexes, d'autres pays élèvent des kiosques, des pavillons, et tout cela se resserre de plus en plus. Est-ce un mal? Nous ne le croyons pas. A l'Exposition de Vienne, ces grands espaces arides, brûlés de soleil, qui séparaient les monuments les uns des autres, étaient désolants à traverser. Cette proximité, ce coudoiement fraternel de tous les peuples sera plutôt, à notre avis, un élément de joie et de succès.

F. CHAULNES.



L'ÉCLUSE D'OPTEVOZ, PAR DAUBIGNY, DESSIN SUR BOIS DE L'ARTISTE

(Gravure extraite du *C. Daubigny*, par M. F. HENRIET, édité par A. LÉVY.)

LE DON DE M. HIS DE LA SALLE AU LOUVRE

Les richesses de notre musée national viennent d'être accrues d'une façon très-notable par l'acte généreux de M. de La Salle, que nous avons annoncé dans notre dernier numéro. Tous ceux qui s'occupent d'art, connaissaient de longue date l'importance des trésors amassés pendant près d'un demi-siècle par l'un des amateurs les plus fins et les plus passionnés de ce temps. On savait qu'il en destinait la majeure partie au Louvre. L'entrée définitive des principaux tableaux et dessins de sa collection dans nos galeries ne nous surprend pas, mais elle nous cause une joie infinie. Elle a d'ailleurs été précédée de dons partiels d'une très-grande valeur. Ce sont, entre autres, au Louvre : les admirables dessins du Poussin de la salle des Boites; la série de bas-reliefs italiens du xve siècle, en marbre, en bronze et en bois, de la salle Michel-Ange; à l'École des beaux-arts : une centaine de dessins de maîtres, des plus précieux, qui, disons-le en passant, sont là fort oubliés et assez mal exposés; au cabinet des Estampes : nombre de pièces qui manquaient à notre grand dépôt.

Le dernier don de M. de La Salle se décompose ainsi qu'il suit : 20 tableaux, 434 dessins et quelques antiques. Les tableaux principaux sont :

Beato Angelico : le *Festin d'Hérode*, panneau précieux et de la plus parfaite authenticité. École Florentine de la fin du xive siècle : une charmante prédelle représentant le miracle de saint Nicolas jetant des pommes d'or à des jeunes filles pauvres pour leur dot. École florentine du milieu du xve siècle : un buste de saint Jean-Baptiste enfant, de profil, peinture d'un caractère étrange et voulu, d'une exécution ferme et fine, d'une couleur austère, qui sera certainement très-regardée et très-commentée par tous ceux qui s'intéressent au grand art de l'Italie. Bartolommeo Montagna : une prédelle composée de trois petits enfants assis et jouant de divers instruments, œuvre pleine de charme, authentiquée par une belle signature. Luini : une tête d'ange avec le doigt sur la bouche, fragment de fresque. École de Léonard : une *Sainte Famille*, de très-petites dimensions; Gior-

gione (attribué à) : un portrait de jeune femme, expressif et d'une belle couleur, provenant de la collection Sommariva. Prud'hon : l'*Étude*. Cette toile, qui dans certaines parties est à peine ébauchée ou n'est pas même couverte, et qui dans d'autres atteint à une perfection d'exécution inimitable, sera pour tout le monde une surprise et pour les artistes un précieux enseignement. Telle qu'elle est, nous la considérons comme une des perles de l'écrin de Prud'hon. Nous en dirons autant de la ravissante esquisse du plafond du Louvre, *Diane et Jupiter*, où le génie du maître apparaît dans toute sa grâce. Géricault, trois morceaux superbes : une tête de bouledogue; un *Cuirassier blessé*, et le célèbre *Chasseur à cheval*, un chef-d'œuvre, — lithographié par Le Roux.

Tous ces tableaux sont déjà exposés dans les galeries, tant bien que mal, cela va s'en dire, en attendant qu'ils viennent occuper leur place dans la salle spéciale que M. Reiset destine au don de M. de La Salle parmi les salles nouvelles de la Colonnade (anciennes salles du musée Campana, remaniées, restaurées et largement éclairées.)

A cette liste, il faut ajouter quatre tableaux de la qualité la plus rare : un Marilhat incomparable (*Paysage du midi de la France*), deux Géricault et un Léopold Robert, que le donataire a tenu à conserver encore sous ses yeux.



BAS-RELIEF EN BRONZE DU XVI[e] SIÈCLE

(Donné au Louvre par M. His de La Salle)

Si les tableaux présentent un vif intérêt, les dessins constituent un ensemble d'une valeur inappréciable. Ils appartiennent aux écoles et aux époques les plus diverses, depuis le XV[e] siècle italien, qui brille avec des joyaux uniques, jusqu'aux grands maîtres français de la première moitié du XIX[e] siècle. Tous sont d'un choix irréprochable; quatre cents au moins sont de la plus grande beauté et mériteraient absolument d'être exposés dans des cadres; quelques-uns prendront place au tout premier rang de ceux que possède le Louvre. Nous nous contentons aujourd'hui de marquer en deux mots l'importance de cette collection, qui a été la grande préoccupation de M. de La Salle. Nous y reviendrons très-prochainement.

Louis Gonse.

LES VARIATIONS DU COSTUME ET DU MOBILIER

COMME SIGNES DE L'ÉTAT SOCIAL

Depuis la fin du dernier siècle, d'après les récents travaux.

LA RÉVOLUTION

(Voir le n° 92 des *Beaux-Arts.*)

III

Les influences qui empêchent le costume féminin de se conformer aux idées plus sérieuses des premières années du règne de Louis XVI ne devaient point agir sur le costume des hommes. Autant la reine avait pris le goût du faste, autant le roi était resté simple. Qu'aurait pu d'ailleurs l'exemple d'un monarque fastueux à la façon de Louis XIV? L'opinion seule régnait. Elle arrachait la mode à la domination de la cour pour la faire passer sous le joug de la politique.

Or la politique tendait à l'égalité. Elle nivela les coiffures, abaissa l'orgueil de l'antique perruque, rejeta la poudre, accusée, non sans quelque raison, de prélever une quantité notable de farine sur l'alimentation populaire, au risque de révolter l'importante corporation des perruquiers, qui formait presque un des rouages de l'ancien régime. Cette corporation, en effet, était riche, puissante, très-vaniteuse en outre, à cause de ses rapports habituels avec les têtes aristocratiques et de sa prétention à être un art véritable. Elle avait osé écrire sur ses boutiques : *Académies*. Il fallut que le surintendant des bâtiments lui interdît cette inscription comme offensante pour l'Académie française. On comptait avec elle. Lorsque Turgot abolissait les corporations sans indemnité, il devait excepter la corporation des perruquiers, à cause du nombre et du prix élevé des maîtrises. Quand l'Assemblée constituante décida que les corporations seraient abolies, mais indemnisées, la quote-part des perruquiers, sur 120 millions à répartir, montait à 22 millions. Comment ce privilége, qui était lié à tous les autres et prospérait en raison de leur puissance, n'aurait-il pas été contre-révolutionnaire ? Une partie de la corporation émigra, suivit la noblesse qui portait ses modes dans l'exil. C'en était

fait de sa grandeur! La perruque, avec ses complications multiples et ses étages hiérarchiques, tenait à tout l'ancien monde. Pas une supériorité dont elle ne fût l'attribut, depuis le roi jusqu'au maître commerçant trônant au fond d'une boutique. Aux autres industries de luxe, il suffisait que la richesse subsistât. A celle-ci, il fallait l'inégalité officielle. Elle tombait avec cette inégalité dans l'abîme qui entraînait d'autres signes de la même organisation sociale.

Tout allait dans le costume passer sous le même niveau. Les cheveux furent en général portés courts. On imitait les Têtes-Rondes de la Révolution anglaise. Les chapeaux eurent la même fortune. Ils furent bourgeois, cosmopolites aussi, suisses, hollandais, quakers. Le costume acheva de s'étriquer; il supprima près des deux tiers de l'étoffe, imposa la couleur unie même à la noblesse, qui se rangea pour un temps à une plus grande simplicité. Le luxe se réfugia dans les boutons ciselés, sculptés, émaillés, à miniatures. Il y eut quelques retours offensifs des couleurs voyantes. En 1787, des ornements bizarres s'installaient sur quelques parties du costume. Le gilet se surchargeait de broderies historiées. On représentait les fables de La Fontaine, les aventures des romans à la mode. On y figurait les événements politiques, comme les notables présidés par Louis XVI. Le noir, à la veille de 1789, finit par prévaloir : couleur sérieuse, démocratique, qui permet d'aller partout. Les excentricités cessèrent. Mais si l'égalité chez les hommes se faisait par la simplicité, elle se fit, chez les femmes, par le luxe. Les femmes riches de la halle s'appelèrent des *dames :* elles s'habillèrent comme les duchesses dans les cérémonies, se couvrirent de dentelles, ruisselèrent de diamants.

En 1790, on aurait pu déjà classer les partis par les vêtements, bien que la noblesse eût renoncé, avec l'abus de l'étoffe, à l'étalage des bijoux. Les nuances subsistèrent. Le parti de la cour garda les boucles au soulier, le parti populaire porta des souliers à cordons. Rolland, nommé ministre, se présenta ainsi devant le roi, qui se tint pour insulté. On descend tous les degrés de la simplicité jusqu'aux *sans-culottes*. Les idées niveleuses prennent pour symbole le costume débraillé, la casquette, le pantalon de bure, la longue houppelande l'hiver, l'été la carmagnole. Chaumette donne l'exemple à ses collègues de la Commune qui siégent en sabots. On a peur d'un habit qui distingue. Tous les démagogues n'ont pas en ceci le courage de Robespierre. Voici une curieuse lettre à ce sujet qu'adresse le terroriste Lebon à un de ses amis, à propos d'un habillement commandé par sa mère : « Voilà près de huit jours que je n'ai été à Arras; je crains qu'à ma première apparition je n'aie quelque difficulté avec ma mère. Tu sais qu'elle devait m'acheter un habit de très-fin drap, une veste de soie et une culotte de même étoffe. Dans le premier moment, quoique tout interdit, je n'ai pas cru devoir la brusquer sur une emplette faite; j'ai consenti à ce qu'on me prît mesure. Mais, tu me croiras si tu veux, *voilà dix nuits que je ne dors presque pas*, à cause de ce malencontreux habillement. Moi, philosophe, ami de l'humanité, me couvrir si richement, tandis que des milliers de nos semblables meurent de faim sous de tristes haillons ! Comment, avec tout cet éclat, me transporter à l'avenir dans leur chaumière pour les consoler de leurs infortunes? Comment plaider encore la cause du pauvre? Comment m'élever contre les vols des riches, en imitant leur luxe et leurs somptuosités [1]? »

Il s'agit même de décréter l'uniformité du costume. Un membre bien connu de la Commune, Sergent, prit l'initiative de la proposition, dessina même un modèle. Robespierre fit rendre par le Comité de salut public un arrêté qui donnait satisfaction à la Société républicaine et au club révolutionnaire des Arts, où la question avait été agitée. La première avait marqué sa préférence pour le costume grec; la seconde avait émis un vœu qui demandait un costume « propre au travail et obéissant à la ligne ». David était chargé de tracer un type. Ce type, conservé par une gravure de Denon, nous est connu [2].

La tunique et le manteau court, le pantalon collant, avec les bottines, ne formaient pas un costume trop orné; mais, joint au bonnet à la hongroise orné de plumes, il tournait au théâtral.

David devait modifier ce type selon les régimes, l'approprier tour à tour aux costumes officiels du Directoire et à ceux de la cour impériale. Quand la simplicité démocratique du vêtement était restée en route, les mœurs reprenaient le dessus. La République décrétant l'uniformité devait échouer, comme la monarchie décrétant la simplicité par la législation somptuaire.

La simplicité, sous l'empire des idées et des événements révolutionnaires, puis de la Terreur, devait aussi gagner jusqu'au costume féminin, pour un temps du moins. Mais, quand le luxe chôme, le besoin de se distinguer qui le fait naître ne chôme pas : il se retrouve dans les modes. Les coiffures avaient perdu leur faste : rien ne pouvait empêcher les femmes de porter des bonnets aux *trois ordres réunis*, des bonnets *à la Bastille*, des bonnets *à la citoyenne;* plus tard, une toilette *à la Constituante*, un négligé *à la patriote*. Tout cela n'était que jeu. Il y eut pourtant un moment où le patriotisme, l'exemple, le vent qui soufflait, la nécessité enfin, amenèrent des sacrifices plus sérieux. Pour liquider la dette nationale, les femmes apportèrent leur offrande. Elles envoyèrent à l'Assemblée nationale leurs joyaux, leurs boucles d'or et d'argent. Elles adoptèrent, à la place, des bijoux de cuivre et d'acier. La pierre de la Bastille démolie forma la matière des nouveaux médaillons. L'imitation de cristal fut employée pour les boucles d'oreilles et les bagues, qui s'émaillèrent des trois couleurs. Le *Cabinet des modes* disait, à la date du 5 novembre 1790 : « Nos mœurs commencent à s'épurer : le luxe tombe. » L'honnête journal tomba lui-même plus définitivement que le

1. *Courrier de l'Égalité*, février 1793.
2. F. Quicherat, *Histoire du costume*.

luxe qu'il avait l'inconséquence de flétrir comme s'il n'en vivait pas.

Traversons la période de la Terreur et la réaction thermidorienne en faveur des habitudes mondaines ; arrivons au Directoire qui, dans cet ordre d'idées et de recherches, est une date, une époque.

IV

Un célèbre historien de la Révolution, M. Mignet, caractérise très-bien ce moment critique : « On sortait affaibli et froissé d'une furieuse tourmente ; et chacun, se rappelant l'existence politique avec effroi, se jeta d'une manière effrénée vers les plaisirs et les relations de l'existence privée si longtemps suspendues. Les bals, les festins, les débauches, les équipages somptueux revinrent avec plus de vogue que jamais : ce fut la réaction des habitudes de l'ancien régime. Le règne des sans-culottes ramena la domination des riches; les clubs, le retour des salons. Du reste, il n'était guère possible que ce premier symptôme de la reprise de la civilisation nouvelle ne fût point aussi désordonné. Les mœurs directoriales étaient le produit d'une autre société qui devait reparaître avant que la société nouvelle eût réglé ses rapports et fait ses propres mœurs. Dans cette transition, le luxe devait faire naître le travail, l'agiotage se mêler au commerce, les salons amener le rapprochement des partis, qui ne pouvaient se souffrir que par la vie privée, enfin la civilisation recommencer la liberté [1]. »

On ne peut séparer de ce mouvement général de renaissance le costume et le mobilier, qui servirent d'expression à cette époque. Le luxe n'attendit pas la richesse. Peu de manufactures, nulle monnaie métallique. Les mandats territoriaux y suppléaient par une simple transformation de l'assignat. Les impôts étaient supprimés ou rentraient mal. Aucune entreprise à longue échéance n'était possible, faute d'un lendemain assuré. On se rejetait d'autant plus sur les consommations éphémères; on demandait l'oubli à l'ivresse des fêtes. Les uns ne pensaient qu'à se défaire de leurs assignats, les autres qu'à spéculer. On achetait avec fureur. Partout avaient lieu des ventes de meubles, d'hôtels, d'objets d'art, de curiosités de tout genre : Paris était comme un bazar dont le Palais-Royal représentait le principal foyer. On vendait aux dépôts nationaux, aux salles de vente, chez les émigrés comme chez les victimes. Vaste curée où l'on se disputait aux vives enchères des assignats les dépouilles des particuliers, des monuments, des églises, les velours, les draps d'or, les satins, les damas, les gros de Tours richement brodés, parfois garnis en perles fines, les bibliothèques reliées par Derome et Pasdeloup, les collections, les estampes et les tableaux, les pièces de perse à bouquets, les services en damassé de Silésie, les porcelaines de Sèvres, les candélabres et les vases, les lits peints en façon de Chine, les tentures de tapisserie de Beauvais, les consoles dorées, sculptées, les émaux et peintures par Degaux et Mailly, les miniatures de Hall, les pendules à mouvement de Lepaute et Robin, et tant d'autres objets d'art dont les *Petites-Affiches* du temps sont restées comme les archives.

1. Mignet, *Histoire de la Révolution française*, t. II, chap. VII.

HENRI BAUDRILLART.

(*A suivre.*)

LE MUSÉE DE MADRID

A propos des fêtes auxquelles a donné lieu le mariage du roi d'Espagne, M. Émile Cardon donne, dans sa chronique du *Soleil*, un brillant aperçu du musée de Madrid :

Moins complet, sans doute, au point de vue de l'histoire de l'art, que le musée des Uffizi à Florence ou notre musée du Louvre, les plus précieux pour les écrivains d'art, il leur est supérieur comme choix de morceaux de l'ordre le plus élevé. M. Louis Viardot a dit que le *Museo del Rey* était moins un musée, dans la stricte acception du mot qu'un simple cabinet d'amateur. L'appréciation est très-juste, en ajoutant seulement — il l'a fait du reste — que c'est un cabinet d'amateur formé par deux races de rois.

A Rome, on apprend à connaître le maître de l'école romaine, rien de plus, mais on ne se fait aucune idée des écoles de Florence, de Parme, de Venise ou de Bologne; on n'apprend rien des grands Flamands ni des grands Hollandais, rien des maîtres espagnols, tandis qu'à Madrid les grands maîtres de toutes les écoles sont représentés par des œuvres d'un mérite exceptionnel et qui suffisent certainement pour donner la mesure exacte de leur génie, à commencer par Raphaël lui-même, qui y a dix tableaux, dont deux de premier ordre. Nulle part, si ce n'est à Rome, le chef de l'école romaine n'est aussi admirablement représenté : la *Vierge aux poissons* et le *Spasimo* n'ont certainement jamais été surpassés.

Dans l'école de Florence, on compte trois œuvres de Léonard de Vinci, dont une capitale, une *Sainte Famille* dont on a dit avec juste raison : « Toutes les plus exquises qualités de Léonard sont réunies dans ce cadre. L'art ne saurait aller plus loin. » D'André del Sarte, sept toiles, dont un portrait de Lucrezia Fede, un chef-d'œuvre.

L'école de Venise est la plus richement représentée de toutes les écoles italiennes : il y a jusqu'à quarante toiles du Titien, et des plus importantes.

Faut-il citer l'école flamande? On compte soixante-deux toiles de Rubens et des plus remarquables, des van Dyck, des Jordaëns supérieurs à ceux que nous avons au Louvre; cinquante-quatre Jean Breughel de Velours et cinquante-trois David Téniers.

Quant à l'école espagnole, il n'y a qu'à Madrid où il soit possible de s'en faire une idée, et Vélazquez est, on peut le dire, inconnu à quiconque ne connaît point les soixante-quatre tableaux que possède cette collection unique au monde et parmi lesquels se trouvent assurément ses œuvres les plus importantes.

L'étude de cette école ne peut qu'exercer la plus salutaire influence sur un artiste français. Ce qu'elle re-

cherche et poursuit, c'est la vérité ; elle a l'amour profond de la nature, et la représentation de la vie et du mouvement est son idéal, c'est-à-dire que ses tendances sont les mêmes que celles de l'école française, avant que l'école de Fontainebleau ait arrêté son essor, ou depuis qu'elle est revenue à ses traditions nationales, en résistant aux influences étrangères.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Restauration du palais de Meudon.

M. Bardoux, ministre de l'instruction publique, doit, assure-t-on, présenter prochainement un projet de loi relatif à l'établissement, dans l'ancien palais de Meudon, d'un observatoire de physique où l'on installerait une lunette de très-grande puissance. M. Janssen, directeur de cet observatoire, lequel est campé dans des baraques en bois ou sous des tentes, prendrait possession du château restauré.

On abattrait les deux ailes du premier étage, qui sont d'ailleurs à peu près détruites ; on maintiendrait le bâtiment du milieu. Moyennant une dépense de 170,000 fr. seulement, on rendrait au monument son caractère primitif, tout en appropriant l'intérieur aux besoins du nouvel observatoire.

La grande lunette, dont l'objectif doit avoir de 65 à 67 centimètres de diamètre, coûterait, dit-on, 250,000 fr.

Un papyrus égyptien.

La direction des beaux-arts vient de faire l'acquisition d'un objet des plus précieux, un véritable trésor en son genre, et qui n'a probablement son pareil dans aucun des musées d'Europe : c'est un *papyrus* égyptien d'une dimension inconnue jusqu'à ce jour, même dans les plus précieuses collections. Il mesure 9 mètres 50 centimètres de longueur sur 43 centimètres de largeur, et se trouve dans un état parfait de conservation, bien qu'il date de près de trois mille ans.

Tout le monde sait que le *papyrus* est une espèce de papier fait avec l'écorce d'un roseau et qui, dans les âges reculés, précéda l'invention du parchemin et du papier.

Lorsque, il y a environ deux mois, ce *papyrus* fut remis à la direction des musées du Louvre, il était, comme tous les *papyrus*, en forme de rouleau, et il s'agissait de le déployer. Ce travail minutieux et difficile fut confié à M. Penelli.

L'opération a si bien réussi que non-seulement on est parvenu à déployer, dans toute sa longueur, cette bande de *papyrus*, mais qu'il a été encore possible de reconstituer en entier le texte écrit en hiéroglyphes. On a donc appris que ce *papyrus* date de deux mille ans à peu près avant l'ère chrétienne, et qu'il contient le récit de la mort et des funérailles *de la royale mère d'Her-Hor*, de la première dynastie des rois d'Égypte. Un fait digne de remarque, c'est que, de tous les écrits hiéroglyphiques connus jusqu'à ce jour, c'est le premier qui porte les armoiries des anciens rois d'Égypte.

Ce précieux souvenir des temps anciens, acquis au prix de 4,000 fr., a aujourd'hui, après avoir été déployé sans accident, une valeur incalculable pour un musée. On lui prépare une vitrine digne de lui ; le public pourra le voir, avant l'ouverture de l'Exposition universelle, dans la salle dite des Tombeaux, au Musée assyrien.

Découverte à Rome.

On a fait dernièrement à Rome, au milieu de la Piazza di Pietro, une découverte importante au point de vue de l'art et de l'archéologie. La Piazza di Pietro est située près du Corso et de la Piazza Colonna ; elle est ornée, d'un côté, par les onze grandes colonnes corinthiennes dont les chapiteaux sont intacts, et qui sont supposées par les uns avoir fait partie du temple de Neptune, et par les autres de la basilique d'Antonin le Pieux. En faisant une excavation de drainage, les ouvriers ont trouvé, à une profondeur d'environ huit pieds, un vaste bloc de marbre qui, étant retourné, se trouva être la partie antérieure d'un piédestal mesurant à peu près 2 mètres carrés, et ayant sur l'une de ses faces un haut-relief représentant un prince dace.

Le personnage a 1 mètre et demi de haut ; les pieds portent sur la moulure supérieure de la plinthe, et la tête s'élève jusqu'à la corniche. Malheureusement la figure a été détruite, mais les draperies, qui sont très-belles, sont parfaitement conservées. Ce piédestal se rapporte exactement aux autres qui ont été trouvés dans la circonscription de la même *piazza* sous le pontificat de Paul III en 1540, de Clément VIII en 1594, d'Innocent X en 1650 et d'Alexandre VII en 1660, lorsqu'on démolit la vieille église de San Stefano del Irullo pour élargir la *piazza*.

Celui qui vient d'être découvert a été trouvé dans les fondations de l'église, dans lesquelles il a dû être placé comme simple pierre à bâtir. Deux de ceux qui ont été retrouvés dans les temps passés sont au musée du Capitole ; un est au palais Odescalchi, et les trois autres, trouvés du temps de Paul III, ont été transportés, il y a près d'un siècle, au musée de Naples. On suppose, dit le *Times*, qu'ils appartenaient au portique des Argonautes, qui se trouvait de ce côté.

On a découvert aussi un fragment de corniche gigantesque et une inscription relative à Germanicus ; les inscriptions qui se rapportent à ce personnage sont extrêmement rares. On vient de mettre à nu l'extrémité d'un autre bloc de marbre qui peut être le huitième piédestal du même monument.

Première édition de Shakespeare.

Dans une vente de livres qui a eu lieu à Londres ces jours derniers, un exemplaire de la première édition de Shakespeare, imprimé à Londres par Isaac Jaggart et Edmond Blount (1623), a atteint le prix de 480 livres sterling (12,000 fr.).

On remarque qu'un exemplaire de cette même édition, devenue extrêmement rare, avait été vendu antérieurement 718 liv. sterl. 2 shill. (17,952 fr. 50).

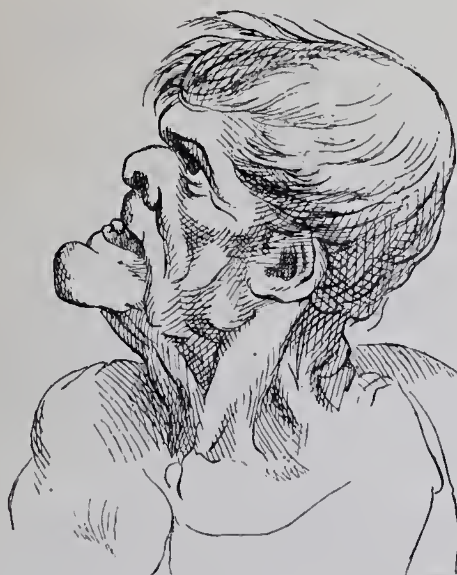
CARICATURES DE LÉONARD DE VINCI

Nous avons publié dernièrement, en analysant la collection de M. Thiers, un dessin de Léonard de Vinci. L'illustre Florentin a laissé une quantité innombrable de dessins se rapportant aux sujets les plus variés : science militaire, mécanique, hydraulique, astronomie, histoire naturelle, anatomie, etc., sans compter les études purement artistiques. On conserve en outre de lui, notamment à l'Académie









CARICATURES DE LÉONARD DE VINCI (XVe SIÈCLE)

de Venise et à la bibliothèque Ambrosienne de Milan, un certain nombre de caricatures : la plupart ont été gravées dans divers recueils par Gerli, Hollar et le comte de Caylus.

On a voulu voir dans ces caricatures une sorte de répertoire des formules du laid dressé par Léonard pour arriver à la connaissance du beau; il est probable que ce sont le plus souvent de simples souvenirs, d'après des silhouettes entrevues en passant, que le grand artiste collectionnait dans ses cartons comme matériaux à consulter. Il en est quelques-unes cependant qui ont une autre portée, car on

croit y reconnaître la charge de divers personnages contemporains, notamment celles de François Ier, de Savonarole et de quelques poëtes florentins.

Quoi qu'il en soit, il nous a paru intéressant de mettre sous les yeux de nos lecteurs une série de ces dessins-charges, qui sont seulement connus des curieux érudits. On retrouve dans ces caricatures la fermeté de main et même l'incomparable style de l'artiste immortel à qui l'on doit la *Joconde* et la *Cène*, et qui est considéré comme l'une des plus pures gloires de l'humanité. Nous donnerons aussi quelques fac-simile de dessins d'un caractère sérieux, pour parcourir avec Léonard tous les échelons de la physionomie humaine, du laid hideux à la sereine beauté.

A. Devic.

LES ARTISTES ALLEMANDS

A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

On a lu dernièrement une note, publiée par le *Journal officiel*, annonçant que l'empereur d'Allemagne autorise les peintres et les sculpteurs allemands à prendre part à l'Exposition universelle de Paris. Cette nouvelle sera bien accueillie par le monde artistique français. L'abstention de l'Allemagne au grand Salon du Champ-de-Mars aurait produit, dans l'exposition de l'art moderne, une vaste et regrettable lacune. Tout le monde avait intérêt à ce qu'elle fût comblée.

L'Exposition universelle est un champs clos où les adversaires vont lutter à armes égales, avec le monde entier pour juge, d'habileté, de bon goût, de science, de talent et de génie. Le verdict sera d'une importance extrême, toutes les conditions du concours garantissant l'impartialité la plus scrupuleuse et la publicité la plus considérable et la plus fertile; on peut même dire qu'il sera sans appel.

En s'abstenant, les artistes allemands se seraient causé le plus grand préjudice; ils auraient perdu une occasion rare et exceptionnelle de se faire connaître et apprécier. En cette circonstance, plus qu'en toute autre peut-être, le proverbe : « Les absents ont tort, » est d'une application exacte. La défaite elle-même, dans une lutte comme celle qui va s'engager, est honorable et avantageuse; l'admission seule ne constitue-t-elle pas déjà un titre avidement recherché?

Quant à nos artistes français, ils ne peuvent trouver que bénéfices à la participation des Allemands à l'Exposition universelle. Plus les adversaires sont nombreux, plus grand est le mérite de lutter contre eux et plus éclatante la gloire de les vaincre. Or les artistes allemands ne sont point adversaires à dédaigner. Si depuis la mort des Cornélius, des Kaulbach, des Overbeck, des Schnorr, des Winterhalter, etc., l'école allemande a perdu beaucoup de sa réputation et de sa grandeur, elle ne laisse pas de présenter encore un certain nombre de personnalités qui continuent avec honneur ses traditions et son influence.

M. Piloty, le célèbre professeur de Munich; M. Richter, l'auteur du *Triomphe de Germanicus* si fort admiré à l'Exposition de Vienne; MM. Menzel, Albert Baur, Gebhardt, Correus, Müller, Henneberg, Makart, Bendemann, sont des peintres historiques de la plus haute valeur; MM. Knaus, Vautier, Deffreyer, Simmler, Meyerheim, Kronberger, Schoesser, Mathias Schmidt, Oswald Achenbach, Brandt, Genty, Riefsthal cultivent la peinture de genre et la fantaisie avec succès; MM. Kalckruth, Steffan, Max Schmidt, Hertel, André Achenbach, Holmberg, Malchus, Cloës, Blomeis sont des paysagistes de mérite; et MM. Voltz, Otto Gleber et Braith peuvent entrer en lutte avec nos meilleurs animaliers et peintres de natures mortes.

La plupart d'ailleurs sont connus des amateurs français et ont obtenu à nos salons et aux expositions universelles les récompenses les plus élevées. Quelques-uns, MM. André et Oswald Achenbach, Guermann Dohn, Ferdinand Heilbuth, Menzel, ont été décorés de la croix de chevalier de la Légion d'honneur; M. Kraus est même officier.

Dans la sculpture et la gravure, l'Allemagne possède également des artistes de valeur, tels que M. Wittig, directeur de l'école de sculpture de Dusseldorf; MM. Spiess, Muller, Bremann, Kaupert, Andressen, les professeurs Mandel et Raab, de Munich, deux maîtres graveurs, Keller, Lindler, Dracker, Richter, etc.

On se rappelle qu'à l'Exposition de 1867 M. Drake (de Berlin) a obtenu une médaille d'honneur et la croix de la Légion d'honneur pour sa belle statue du roi Guillaume. A nos Salons ont paru souvent les sculptures de MM. Begas (Reynold), et les gravures de Willmann Mandel, chevaliers de la Légion d'honneur, Eichens, Barthelmess, Vogel, etc., fort goûtées des amateurs.

La participation des artistes allemands à l'Exposition universelle de 1878 est un acte de confraternité et de déférence dont nous devons nous féliciter. Ils nous ont tendu les premiers la main, nous pouvons l'accepter sans hésitation et la tête haute. Au banquet d'adieu du jury de l'Exposition de Vienne, l'un d'eux, et non le moins illustre, se levait et portait le toast suivant : « Je bois aux artistes français et à la ville de Paris, dont nous avons tous reçu à un moment de notre carrière les leçons et l'hospitalité. » Ces paroles étaient accueillies par des applaudissements unanimes. Il y a quelques jours, l'Académie nationale de peinture de Berlin nommait à l'unanimité membre honoraire M. Bonnat. La France est pour eux l'*alma parens*. Presque tous leurs maîtres actuels ne sont-ils point des élèves de nos artistes français? Richter, la plus haute personnalité artistique de l'Allemagne, a étudié dans l'atelier de Cogniet; Henneberg, dans celui de Couture; Steffeck, chez Delaroche; et combien d'autres encore que nous pourrions citer!

Marius Vachon.

LE PROCHAIN SALON

Quelques journaux ont déjà commencé à publier leurs prétendues indiscrétions sur les tableaux que les artistes se proposent d'envoyer au Salon. Mais nos renseignements, puisés aux sources mêmes, nous permettent d'affirmer que plusieurs de nos confrères ont commis quelques erreurs quand ils ne se sont pas renfermés dans des généralités commodes ou des à peu près sans portée.

Les détails que nous allons donner sont rigoureusement exacts.

Avant tout, nous devons dire que, dans la plupart des ateliers, on est fort en retard. Si la date du dépôt des tableaux au palais de l'Industrie n'avait pas été portée à quinze jours plus tard que les autres années, il est à peu près certain que pas mal de peintres, et des plus huppés, n'auraient pas été en mesure.

Nous connaissons même des ouvrages dont l'esquisse est à peine ébauchée. Il est néanmoins inutile de désigner personne, cela ne faisant rien à l'affaire.

A tout seigneur... M. Meissonier travaille encore à une fort belle toile qu'il destine, dit-on, à l'Exposition universelle. Elle représente un régiment de cuirassiers en ligne, avant la charge. Cette composition est d'un effet magique. Les cavaliers ayant presque tous des attitudes différentes attendent un commandement qui les lance en avant. C'est très-audacieux.

M. Henner destine au Salon un *Christ mort* et une *Madeleine*. Ces deux ouvrages sont tout à fait des toiles de premier ordre et grandiront encore une réputation que l'on croyait arrivée à son apogée. A l'Exposition universelle, M. Henner donnera une grande toile qui représente des nymphes.

M. Detaille n'enverra rien au Salon. Il achève pour l'Exposition universelle un grand tableau : *Napoléon en Égypte*, dans lequel il se mesure avec la mémoire d'Horace Vernet. Ce sont des chefs arabes venant remettre des drapeaux au jeune général, après la bataille des Pyramides.

M. de Neuville exposera le *Bourget*. On se demande comment sera accueillie cette toile où l'on voit les prisonniers français faits au Bourget qui sortent de l'église la rage dans le cœur, pendant que les soldats prussiens brisent les chassepots sous leurs yeux.

M. Duez donnera *Au bord de la mer à Villerville*, *l'Accouchée;* M. Berne-Bellecour, *Une Halte de chasseurs*. Ce tableau, qui n'est pas achevé, sera l'un des meilleurs du jeune artiste. A l'Exposition universelle, il enverra cinq toiles, dont le *Coup de canon*. M. Jean Béraud a essayé un véritable tour de force. Il termine *Une Soirée dans le monde*. On devine l'effet que doit produire le contraste des habits noirs et des brillantes toilettes féminines sous la lumière des bougies. C'est très-osé et d'une impression excessivement hasardée. Mais on compte sur un succès extrêmement vif.

M. de Nittis, que M. Béraud efface un peu, M. de Nittis donnera *Une Vue d'un quartier de Londres*.

M. Gervex s'est attaqué a un sujet très-scabreux, *Rolla;* nous n'en pouvons dire davantage sans risquer de ne pas respecter le lecteur. Il nous suffira de dire que le jury lui-même pourrait bien être effarouché.

M. Vibert veut frapper un grand coup. Il met la dernière main à une *Apothéose de M. Thiers*. Nous ne voyons pas très-bien comment on peut mener à bien un pareil sujet, M. Thiers n'ayant rien eu d'un dieu. Mais plus la tâche est difficile, plus l'artiste aura de mérite. M. Thiers est représenté enveloppé dans un drapeau tricolore. Deux femmes jettent des fleurs, et tout autour de la toile sont rappelés les actes importants du principat de M. Thiers. Ce tableau est grand de six mètres.

Un des succès probables du prochain Salon est l'œuvre de M. Bastien Lepage, *les Paysans*. C'est réellement très-beau.

M. Munkacsy est sorti du genre ordinaire de ses productions. Il exposera un *Milton dictant le Paradis perdu;* M. Leloir, *Un Dîner de fiançailles*.

Mme Élodie La Villette enverra une grande toile, *les Falaises d'Yport*. C'est un tableau d'une rare puissance et qu'on ne croirait jamais sorti du pinceau d'une femme. Il est même un très-grand nombre d'hommes et des mieux doués qui n'atteindront jamais ce degré de vigueur et de personnalité. Cette artiste enverra encore un autre ouvrage, intitulé *Marée montante*. A l'Exposition universelle, elle donnera ses étonnants effets de soleil qui lui ont valu une médaille aux précédents Salons.

Comme nous l'avions annoncé il y a déjà longtemps, M. Gérôme met le dernier coup de pouce à un groupe (sculpture) représentant ses gladiateurs du fameux tableau si connu sous le nom de *Pollice verso*. Cette incursion dans le domaine des sculpteurs a été, dit-on, très-heureuse, et M. Gérôme a fait œuvre grandiose. Ajoutons que ce groupe est destiné à l'Exposition universelle.

Pour le Salon, le même artiste a peint un *Grand Condé présentant à Louis XIV les drapeaux pris à l'ennemi*. C'est une grande toile... pour M. Gérôme qui ne dépasse jamais une certaine dimension.

M. Lapostolet exposera une vue de Venise, d'une tonalité rare et d'un lumineux exquis, intitulée *Notre-Dame-des-Rosaires*, ou bien le *Canal des Juifs;* M. Léon Ollivié, *Un Baptême dans l'église d'Etretat;* M. Priou, le peintre des satyres, finit une grande toile pleine d'aimables qualités et portant ce titre : *les Premières Misères;* M. Guay, le *Lévite d'Éphraïm*, de la grande peinture.

Nous arrêtons ici nos révélations, qui seront complétées prochainement par un second et dernier article.

C. D.

LE RÉVEIL DE LA LITHOGRAPHIE

Voici une heureuse nouvelle. Le directeur des beaux-arts, M. le marquis de Chennevières, vient de faire approuver par M. Bardoux un projet qui consiste à relever au moyen de commandes l'art de la lithographie qui, chaque jour, se perd et s'oublie. Après avoir été en France, durant plus de quarante ans, un instrument merveilleux entre les mains des grands maîtres, Géricault, H. Vernet, Charlet, Boning-









CARICATURES DE LÉONARD DE VINCI (XVe SIÈCLE)

ton, Delacroix, Raffet, Gavarni, Daumier, etc., etc., et de traducteurs tels que Célestin Nanteuil, Français, Mouilleron, Eug. Leroux, la lithographie s'est vue tout à coup et sans aucune raison abandonnée.

Et pourtant quel art est plus français par les qualités qu'il exige et par l'expression qui lui convient? Un sentiment prompt et clair, une certaine manière d'indiquer la pensée par des masses d'ombre ou de lumière rapidement jetées, une concision spirituelle ou émue, quelque chose comme une de ces conversations parisiennes dans lesquelles, de peur d'ennuyer, on s'abstient de tout dire, enfin une élégante prestesse qui circonscrit l'effet voulu et lui donne

toute son importance, jamais de pédantisme, le charme d'une vision qui aurait des formes précises, voilà ce que produisent les belles lithographies qui, il y a vingt-cinq ans encore, remplissaient les recueils illustrés. Aujourd'hui l'eau-forte, la photogravure et les divers procédés photographiques font oublier ces précieuses pierres qui n'étaient cependant guère coûteuses; mais aucun procédé n'a rendu leurs vaporeuses clartés, la grâce et la douce poésie de leurs dessins. Au burin appartiennent la force, l'éclat, la netteté des lignes; l'eau-forte a l'imprévu, l'accent, le mouvement, l'impétuosité même. Quant



CERF ET BICHE DANS UNE FUTAIE

(*Fac-simile* d'une eau-forte de DAUBIGNY.)

à la lithographie, elle garde ses effets particuliers d'improvisation souple, variée, et de traduction sensible.

Aussitôt après l'introduction en France de la découverte de Senefelder, à la fin du siècle dernier, les artistes se servirent de la lithographie comme du plus simple et du plus fidèle moyen d'expression. C'est qu'en effet il n'y en a aucun autre qui puisse, avec plus de simplicité et de souplesse, mettre en lumière le caractère, le tempérament de chaque maître. Prudhon fit passer ainsi sur la pierre son exquise tendresse. Charlet, lui, exprima, par sa touche large et vive, la gaieté grotesque de ses grognards, et poussa jusqu'au génie l'habileté à se servir de cet instrument. Sous la main de Bonington, la lithographie a les grâces légères de l'aquarelle. Avec Gigoux, elle reproduit vigoureusement les portraits d'Eug. Delacroix, de Gérard, des frères Johannot.

Decamp se sert de l'encre lithographique comme il ferait des couleurs, et ses estampes, corsées, empâtées, ardentes, semblent pétries de lumière, tandis que celles de Flandrin, au contraire, ont la pâleur solennelle d'une fresque religieuse.

Un art qui a été cultivé par de tels maîtres et qui a eu tant d'éclat, un art dont les services peuvent être d'une si grande ressource, n'est pas condamné à disparaître. Si, en ce moment, il se trouve négligé, c'est sans doute une question de mode; mais son heure reviendra, on peut en être assuré.

Les encouragements de l'administration pourront-ils contribuer à ce résultat? Peut-être; en tout cas, ils serviront d'avertissement, il faut l'espérer, et décideront les recueils spéciaux, comme l'*Art* et la *Gazette des beaux-arts*, à reprendre la tradition de leurs aînés, en revenant à la lithographie, trop exclusivement délaissée par eux pour l'eau-forte.

Voici la liste des commandes faites par M. de Chennevières aux rares lithographes de notre temps. Les pierres seront conservées soit à la direction des beaux-arts, soit à la chalcographie.

M. Sirouy doit exécuter en lithographie le *Plafond*, d'Eug. Delacroix, qui est dans la galerie d'Apollon; M. Mouilleron, la *Bataille des Cimbres*, de Decamps; M. Gilbert, la *Jane Shore*, de M. Robert-Fleury, qui est au musée du Luxembourg; M. Paul Flandrin, *Jésus-Christ et les enfants*, d'Hippolyte Flandrin; M. Français, l'admirable *Paysage* de Théodore Rousseau, qui est au musée du Luxembourg; M. Vernier, l'*Angelus*, de J.-F. Millet; M. Jules Laurens, la *Glorification de saint Louis*, de M. Cabanel, qui est au Luxembourg; M. Chauvel, le *Campement*, d'Eugène Fromentin, également au Luxembourg.

V. Ch.

LE PHONOGRAPHE

On vient d'inventer un appareil qui, par un procédé peu facile à expliquer, enregistre et reproduit les sons musicaux, comme la sténographie reproduit les discours. A une réunion récente de la société des mécaniciens des télégraphes, cette merveilleuse invention, dont la nature et l'objet sont suffisamment définis par son nom, le *phonographe* », a fonctionné en présence d'une réunion nombreuse. Un phonographe apporté récemment des États-Unis a été exposé, et on lui a fait reproduire une phrase qu'il avait prise à New-York et qu'il avait déjà répétée plusieurs fois à bord du steamer, dans le cours de la traversée, au grand amusement des spectateurs [1].

Il paraît qu'on s'est beaucoup diverti du *God save the queen* chanté par une des personnes de la réunion dont la voix fit défaut sur une note haute, et qui termina l'air sur un ton plus bas. L'instrument reproduisit l'accident avec une scrupuleuse exactitude; on lui fit répéter l'air, et le passage défectueux revint invariablement, au milieu des éclats de rire, autant de fois que le chant fut répété.

Le phonographe est un instrument infiniment moins discret que le téléphone; ce que le téléphone reçoit à une de ses extrémités, il le reproduit à l'autre, et il n'en reste rien. Le phonographe, au contraire, enregistre chaque son, chaque parole, et le ton même de la prononciation: un mot, une fois prononcé, reste comme une lettre écrite; c'est un témoin qui, dans certains cas, pourrait faire des dépositions d'une effrayante gravité.

Jusqu'ici on se contentait de reproduire les traits, le costume, la pose de nos hommes d'État, mais on ne pouvait pas rendre le ton de leur voix et leur manière de parler. Le phonographe permettra de présenter devant le public une transcription fidèle de leur élocution, de leur prononciation défectueuse, de leur bégaiement, de leur accent provincial, etc. La phonographie sera pour la voix ce que la photographie est pour la figure, dont elle fait le portrait sans en dissimuler les pustules et les rides, et même en les exagérant.

Un grand nombre de mots historiques ont été mal compris ou détournés de leur sens, parce qu'on n'a pas pu conserver l'expression particulière qu'ils ont eue quand on les a prononcés. Ainsi la fameuse phrase de Nelson à Trafalgar: « L'Angleterre espère que chaque homme fera son devoir! » a reçu un sens tout nouveau par l'addition de deux mots et par la mélodie sentimentale qu'on lui a donnée en la mettant en musique.

Cependant un officier qui a pris part à cette bataille raconte dans ses mémoires que l'effet immédiat de ces paroles fut un sentiment de vive irritation parmi les marins, qui se demandèrent les uns aux autres pour qui l'amiral les prenait. Pourquoi s'imaginait-il qu'ils ne feraient pas leur devoir? Ils allaient bientôt lui montrer s'ils ne valaient pas, chacun dans son rang, autant que ceux qui les commandaient! C'était précisément à cette disposition d'esprit que Nelson voulait amener son monde, et il y réussit. Il n'y aurait pas eu de méprise sur la signification véritable de cette allocution, si Nelson eût eu à ses côtés un *special correspondent* armé d'un phonographe, qui eût saisi sa phrase avec les inflexions de voix qui lui appartenaient.

Que le phonographe puisse être employé avec avantage pour reproduire la musique, c'est ce que démontre l'usage qu'on a fait de cet instrument à la réunion de la société des mécaniciens des télégraphes. Il arrive souvent qu'on accuse un artiste d'avoir chanté faux et qu'il le nie avec acrimonie; on pourra, dans de semblables contestations, faire appel à l'impartial témoignage du phonographe.

Si la puissance de cet instrument n'a pas été grandement exagérée, on pourra s'en servir même pour noter toute la partition d'une nouvelle œuvre, et il sera sans doute fort utile aux nombreux spéculateurs qui sont toujours aux aguets pour dévaliser les auteurs et les compositeurs au mépris des lois internationales sur la propriété littéraire.

Beaucoup d'esprits prévoyants ont sans doute déjà entrevu que le phonographe, quand il aura atteint toute sa perfection, rendra inutile pour les artistes de chanter plusieurs fois et en plusieurs lieux le même morceau. Au moyen du phonographe, on pourra entendre à Londres l'opéra tel qu'il a été exécuté à Paris, à Vienne ou à Saint-Pétersbourg, par les premiers artistes; l'instrument reproduira non seulement la musique, mais jusqu'aux moindres détails de l'exécution,

On a déjà proposé, au moyen du téléphone, de faire chanter les artistes célèbres dans un théâtre pour un grand nombre d'auditeurs séparés les uns des autres. Mais avec l'aide du phonographe on pourra se dispenser

1. La même expérience a été faite le 11 mars, devant l'Académie des sciences de Paris, avec un plein succès.

absolument des services directs de l'artiste, une fois qu'il aura chanté un morceau d'une manière parfaite : l'exécution stéréotypée par le phonographe vaudra l'exécution par l'artiste lui-même.

Ce résultat, nous nous l'imaginons, irait sans doute bien au delà du but que l'inventeur s'est proposé, mais il n'y a peut-être pas beaucoup de probabilité, quant à présent, qu'il soit jamais atteint.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Exposition universelle de 1878 : auditions musicales.

La musique sera représentée à l'Exposition de 1878 au double point de vue de la composition et de l'exécution, et les œuvres musicales de toutes les nations participantes y seront admises.

La commission des auditions musicales fera exécuter quelques-unes des œuvres les plus saillantes de notre école française, dans le but de résumer et de caractériser le mouvement musical qui s'est produit depuis 1830 jusqu'à nos jours (1er janvier 1830 au 15 mars 1878).

Ces diverses œuvres seront interprétées par un orchestre de 150 musiciens, un chœur de 200 exécutants, un orgue, des solistes et des sociétés de musique de chambre.

Trente concerts seront donnés dans la grande salle des fêtes du Trocadéro, sans compter seize séances de musique de chambre et un certain nombre de séances de musique pittoresque et populaire qui auront lieu dans la salle dite des conférences.

Quant aux sociétés musicales étrangères, elles pourront également organiser leurs concerts au palais du Trocadéro, lorsqu'elles auront été présentées par leur délégué national. Il sera mis à leur disposition à chaque solennité musicale 4,400 places dans la grande salle des fêtes et 400 places dans la salle des conférences.

Les concerts donnés suivant le cours de l'Exposition auront tous lieu pendant l'après-midi.

Un règlement général publié dans le *Journal officiel* du 17 février détermine les dispositions applicables aux sociétés musicales françaises et étrangères et fait connaître les conditions dans lesquelles elles pourront se faire entendre.

Depuis lors est intervenu un règlement spécialement applicable aux sociétés libres françaises qui voudront organiser des concerts; dans ce cas, leur demande devait être adressée, avant le 15 mars, au commissariat général, avenue de La Bourdonnaye. Ce règlement est inséré dans le *Journal officiel* du 2 de ce mois.

La commission des auditions musicales, à laquelle incombe le soin d'arrêter le programme des concerts et de présider à ces solennités, est ainsi composée :

MM. le marquis de Chennevières, directeur des beaux-arts au ministère de l'instruction publique, des cultes et des beaux-arts; Ambroise Thomas, membre de l'Académie des beaux-arts, directeur du Conservatoire de musique, présidents; le marquis d'Aoust, de Beauplan, Bourgault-Ducoudray, Jules Cohen, Cornu, Deldevez, Léo Delibes, Dubois, Charles Gounod, de l'Institut, Guilmant, Guiraud, Halanzier, Joncières, Lascoux, Laurent de Rillé, L'Épine, Massenet, Membrée, comte d'Osmond, Saint-Saëns, Vaucorbeil, Wekerlin, Deschapelles, et Armand Gouzien, secrétaire.

Les quatorze membres élus par la commission des auditions musicales sont les suivants : MM. Bourgault-Ducoudray, Jules Cohen, Deldevez, Léo Delibes, Dubois, Armand Gouzien, Guilmant, Guiraud, Joncières, Lascoux, Massenet, Edmond Membrée, Saint-Saëns, Vaucorbeil.

Les œuvres qui n'ont jamais été exécutées (publiées ou non) des compositeurs vivants seront choisies par un jury composé ainsi qu'il suit :

Les six membres de la section de musique de l'Académie des beaux-arts	6
Les quatorze membres élus désignés ci-dessus.	14
Dix membres nommés à l'élection par les auteurs des œuvres envoyées	10
Total	30

Les œuvres soumises au jury devront être adressées à M. le président de la commission des auditions musicales et remises à la direction des beaux-arts, bureau des théâtres, rue de Valois, 1, de 2 heures à 4 heures, où il en sera donné reçu.

La qualité de membre de la commission ou de membre du jury ne constitue pas un motif d'exclusion.

Concerts.

M. Widor a fait entendre dernièrement à la salle Érard ses œuvres nouvelles : le succès a été grand pour ce jeune compositeur et pour ses interprètes. C'était d'abord un concerto de piano avec orchestre qui avait, peu de temps auparavant, été fort applaudi aux concerts du Châtelet : M. Diémer l'a exécuté avec son talent habituel. Puis sont venues plusieurs mélodies d'une originalité et d'un charme exquis, que Mme T... et M. P... ont chantées avec un art consommé, dont le secret semble perdu chez les chanteurs de profession. Enfin la pièce capitale de la soirée, un grand concerto pour violoncelle et orchestre, a provoqué à diverses reprises les applaudissements de tous les assistants ; je n'y vois à reprendre que le premier morceau, un peu long et hérissé de difficultés mal écrites pour l'instrument. M. Delsart les a surmontées avec une aisance parfaite, mais il n'était pas en son pouvoir de les rendre plaisantes à l'oreille. L'adagio qui suit est une merveille de grâce et de poésie : le public a voulu l'entendre deux fois. Enfin dans le dernier morceau le succès n'a pas été moindre. Ce bel ouvrage de M. Widor a du reste été merveilleusement exécuté par M. Delsart, dont le public et l'orchestre ont chaleureusement fêté le talent si délicat et si vigoureux en même temps : c'est en somme le violoncelliste qui fait le plus d'honneur à notre école française.

L'audition des œuvres nouvelles de M. Widor s'est terminée par une marche de fiançailles que l'orchestre de M. Colonne a brillamment enlevée.

A la salle Pleyel, M. Octave Fouque a fait entendre une suite pour alto que nous retrouverons certainement aux concerts du Cirque ou du Châtelet; en attendant, nous constatons le chaleureux accueil qui lui a été fait, ainsi qu'à M. Belloc, l'exécutant.

Musée de Versailles.

Sur la demande du directeur des musées, la questure du Sénat a rendu au public l'accès des salles de l'attique du nord au musée de Versailles. Divers travaux d'appropriation en retarderont l'ouverture jusqu'au 1er mai. Ces salles contiennent à peu près 1,000 portraits historiques depuis les commencements de la monarchie jusqu'à 1790.

Statue de la République.

Le sculpteur Clésinger avait obtenu de l'État la commande d'une statue colossale de la République, qui serait exécutée en bronze et placée au Trocadéro, en face du pont d'Iéna.

20,000 francs étaient alloués à M. Clésinger pour le modèle en plâtre de cette statue. La ville de Paris prendra à sa charge la moitié de la dépense, mais à la condition que l'exécution de cette statue soit le résultat d'un concours.

En attendant le résultat de ce concours, le conseil municipal a invité M. le préfet de la Seine à s'entendre avec M. le ministre des beaux-arts pour que la statue de la République, qui a remporté le prix du concours de 1848 et qui est due au ciseau de Soitoux, soit placée en évidence et dans l'endroit le plus favorable de l'Exposition universelle.

Portrait de Thiers.

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts vient de décider qu'une copie du portrait de Thiers, par M. Bonnat, sera demandée à ce peintre pour être donnée au musée de Versailles.

Les Gobelins.

Le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts vient de prendre, au sujet des bâtiments affectés à la manufacture des Gobelins, une décision qui sera généralement approuvée.

Ces bâtiments, de création moderne, sont situés entre l'avenue dite des Gobelins, sur laquelle est la principale entrée, et la petite rivière de Bièvre. On est frappé de l'état de délabrement dans lequel sont laissés le portail de la façade, la voûte d'entrée, lézardée et étayée de poutres, en un mot l'ensemble des bâtiments. Cette situation existe de temps immémorial. Tout en reconnaissant l'urgence d'une restauration complète, le manque de fonds a empêché l'administration de la réaliser jusqu'ici.

Cependant, comme on ne peut montrer aux étrangers, pendant la durée de l'Exposition, un état de choses qui donnerait une idée peu favorable de notre goût en matière de conservation de monuments, M. Bardoux a décidé qu'il serait établi une grande galerie en planches partant de l'avenue des Gobelins jusqu'à l'intérieur de l'hôtel, et se développant jusqu'aux anciens bâtiments. Elle sera convenablement disposée et éclairée sur une longueur et une largeur suffisantes pour donner place aux plus belles tapisseries de la manufacture. Ce sera donc une galerie d'exposition provisoire où 2,500 visiteurs tiendront à l'aise.

Il est intéressant de savoir que l'hôtel et les bâtiments des Gobelins sont installés là depuis deux cents ans, sans qu'il y ait été fait, croyons-nous, de sérieuses réparations. Le texte de l'édit de fondation est curieux :

« La manufacture des tapisseries et autres ouvrages demeure establie dans l'hostel appelé les Gobelins, maison et lieux et dépendances à nous appartenant, sur laquelle porte duquel hostel sera posé un marbre au-dessus de nos armes dans lequel sera inscrit : « Manufacture royale des meubles de la Couronne. »

Le même édit, daté de novembre 1667 et signé *Louis*, plaçait la nouvelle fondation sous la dépendance et la règle de Colbert, et nommait directeur Lebrun, premier peintre du roi.

Nous devons faire remarquer que ce n'était pas seulement une teinturerie ni une fabrique de tapisseries que Louis XIV créait aux Gobelins, mais bien un immense atelier où l'on devait composer et exécuter tout ce qui constitue un ameublement.

Cet atelier cessa de fonctionner vers les dernières années du règne de ce monarque, qui s'était plu à faire connaître en tous lieux les magnifiques produits de sa manufacture en donnant aux têtes couronnées les chefs-d'œuvre qui y étaient faits.

On peut voir en effet, au château de Windsor, les tapisseries d'*Esther* et de *Jason et Médée*, données au roi d'Angleterre par Louis XIV. Les cours de Prusse et de Russie possèdent des présents analogues.

Louis-Philippe, continuant les traditions, a fait don aux souverains étrangers de morceaux remarquables, parmi lesquels un *Pierre le Grand dans la tempête*, d'après un tableau de Steuben qui est probablement au Louvre, admirablement reproduit en tapisserie, donné en présent à l'empereur Nicolas; *le Massacre des mamelucks*, d'Horace Vernet, que l'on doit voir à Versailles, offert à la reine d'Angleterre.

On pourrait croire, d'après ce que nous venons de dire, que les tapisseries des Gobelins ne seront exposées que dans cette manufacture. Il n'en est rien. Une vaste salle sera spécialement affectée, dans les galeries du Champs-de-Mars, aux grandes manufactures des Gobelins, de Beauvais et de Sèvres, et aux diamants de la Couronne.

Deux bronzes de Michel-Ange

On nous annonce l'acquisition faite par Mme Adolphe de Rothschild de deux œuvres d'art splendides, trouvées à Venise, dans un vieux palais où elles gisaient ignorées de tous.

Ce sont deux groupes en bronze d'un mètre et demi environ, attribués à Michel-Ange ; chacun d'eux représente une panthère sur laquelle s'appuie, dans une pose pleine de grâce et de force, un faune ou un satyre. Mme Adolphe de Rothschild a payé ces deux groupes presque au poids de l'or, car ils ne lui coûtent pas moins de 350,000 francs.

Cédant aux instances de M. de Longpérier, Mme de Rothschild a consenti à leur exhibition dans l'une des salles du palais du Trocadéro, où nos artistes pourront se rendre compte de la valeur et de l'intérêt de ces chefs-d'œuvre assez beaux pour avoir été attribués au ciseau de Michel-Ange.

Monument gallo-romain.

On vient de faire dans l'intérieur de Merten la découverte archéologique d'un véritable monument gallo-romain. On a mis à jour les ruines, d'un temple, d'un arc de tromphe ou d'un tombeau. Un propriétaire de Merten était en train de faire creuser un puits dans son jardin quand, à sa grande surprise, la pioche des terrassiers rencontra, à deux mètres de profondeur, d'énormes pierres de taille.

On poursuivit la fouille et on trouva une colonne, de 3 mètres de hauteur avec chapiteau d'ordre corinthien d'un style très-pur, puis un buste d'homme, un buste de femme, la moitié d'un cheval et des têtes plus grandes que nature d'hommes et de femmes. Les fouilles se continuent. La Société d'archéologie de la Moselle compte tenir bientôt sur cette trouvaille le rapport d'un de ses membres, demeurant à Bouzonville, M. Régnier, qui assistait, l'un de premiers, à cette découverte.

L'ART RUSSE [1]

M. E. Viollet-le-Duc, qui a enrichi l'histoire de l'art et la critique de travaux depuis longtemps déjà élevés au rang d'ouvrages classiques, vient de publier un nouveau volume dont la valeur n'est pas moindre.

Avant la publication de ce livre de l'éminent architecte, on était en droit de se demander s'il y avait réellement matière à l'écrire; en effet, personne jusqu'à ce jour n'eût osé prétendre qu'il existât un art russe dans l'acception large et bien déterminée dont on saisit toute la portée dès qu'il s'agit de l'art italien, de l'art hollandais ou de l'art français; en un mot, on ignorait si la nation russe pouvait revendiquer une place à part pour ses œuvres d'art et les offrir au monde comme les manifestations de son génie propre. M. Viollet-le-Duc penche pour l'affirmative.



FRAGMENT D'ARCHITECTURE RUSSE

(Cathédrale de Saint-Dimitri, à Vladimir.)

1. *L'Art russe, ses origines, ses éléments constitutifs, son apogée, son avenir*, par E. Viollet-le-Duc. 1 vol. in-8°, avec nombreuses illustrations et planches hors texte, chez Vve A. Morel, éditeur, 13, rue Bonaparte.

Bridoison l'a dit : « On est toujours fils de quelqu'un. » Les Russes, comme tous les autres peuples de l'Europe, ont pris la suite des civilisations antérieures qui, en s'éteignant, ont enfanté le monde moderne. La lumière leur est venue du foyer commun : de l'Orient. Les Russes étaient du reste plus rapprochés que nous de ce foyer. Sans vouloir les considérer comme des Asiatiques, il ne faut pas oublier que les Slaves descendent de l'Aryen et du Scythe : avant même d'aller rôder en envahisseurs autour de Byzance, comme ils le font encore aujourd'hui, ils n'étaient pas sans avoir entendu parler de l'art grec. Sur les rives de ce Bosphore qu'ils aiment tant, ils apprirent du même coup l'art byzantin et la religion qui était le prétexte presque exclusif aux manifestations de cet art, la religion chrétienne.

De ce jour, les Russes furent des Byzantins, et depuis ils n'ont pas cessé de l'être. La longue domination des Tartares n'a pas été sans influencer les traditions qu'ils avaient rapportées de Constantinople; évidemment certaines formes architectoniques, certaines ornementations leur ont été transmises de l'extrême Orient par ces brillants Barbares; mais ils n'en ont pas moins conservé, avec une opiniâtreté qui ne s'est pas démentie, les caractères généraux de l'art byzantin. La raison en est que cet art vit de formules dans lesquelles se trouve comme clichée la figuration de leurs images religieuses. Un peuple simple et superstitieux comme les Russes n'accepte pas facilement qu'on touche aux choses saintes; ces images sont leurs textes sacrés.

Aujourd'hui encore il existe au mont Athos une fabrique qui inonde la Russie de tableaux religieux conçus et exécutés comme on le faisait aux premiers temps de la chrétienté; le moule en est immuable.

Au commencement du XVIe siècle, la Russie fit bien quelques efforts pour se débarrasser des entraves que la formule byzantine apportait à l'éclosion d'un art national, mais c'est encore à l'Orient qu'elle emprunta ses modèles et ses artistes : armuriers, orfèvres, architectes ou tapissiers. Le fatal hiératisme byzantin condamnait les indigènes à tourner toujours dans le même cercle, comme un cheval rivé à la meule. Bientôt enfin le servage, auquel le gouvernement soumit la population nomade, vint étouffer dans leur berceau toutes les idées nouvelles qui pouvaient venir de l'étranger. Il n'y eut plus que des Russes, c'est-à-dire des Byzantins.

Aujourd'hui qu'un souffle de liberté a passé sur la Russie, le moment semble venu pour elle de créer un art vraiment national, si tant est que le génie propre des Slaves ne soit pas stérile en manifestations plastiques. Les serfs sont affranchis, l'individualisme ne peut plus se dire enchaîné, si individualisme il y a.

M. Viollet-le-Duc donne aux Russes le conseil, fort sage à mon avis, de ne pas chercher en dehors de chez eux les éléments de rénovation de leur art national. C'est par une *modernisation* prudente et successive de leurs traditions qu'ils peuvent dégager leur individualité et dissiper le long sommeil où le despotisme des idées religieuses les a maintenus jusqu'à ce jour. Qu'ils se gardent bien surtout d'emprunter aux nations occidentales leurs procédés et leur esthétique. Les Russes n'ont rien du Romain; d'autre part, ils tiennent de trop près à l'Orient pour supposer qu'ils puissent jamais s'assimiler notre civilisation artistique au point d'oublier leur origine. Qu'ils restent donc des Byzantins : pour peu qu'ils veuillent se souvenir de l'époque où nous sommes, le scepticisme moderne battra facilement en brèche les formules hiératiques, et force leur sera d'adoucir les rigueurs du dogme et de sacrifier plus souvent à la grâce.

Engagé dans cette voie, l'art byzantin du XIXe siècle laissera peut-être une trace lumineuse dans l'histoire. L'important est d'abord de le créer : nous le baptiserons ensuite du nom d'*art russe* pour complaire à M. Viollet-le-Duc.

Cette conclusion n'est pas celle de l'éminent écrivain, mais elle découle pour nous de la lecture de son livre : l'*art russe*, qu'il étudie avec tant de compétence, n'est à proprement parler qu'un art hybride pratiqué par la race slave jusqu'à ce jour; mais peut-être est-il possible de lui créer aujourd'hui une essence vraiment personnelle par le rajeunissement des procédés. Pour atteindre ce but, M. Viollet-le-Duc donne aux artistes et aux professeurs de la Russie des conseils excellents, dont ils feront bien de se pénétrer.

ALFRED DE LOSTALOT.

LES VARIATIONS DU COSTUME ET DU MOBILIER

COMME SIGNES DE L'ÉTAT SOCIAL

Depuis la fin du dernier siècle, d'après les récents travaux

LA RÉVOLUTION

(Voir le nº 96 des *Beaux-Arts.*)

— SUITE —

Le centre du luxe parisien se fixait dans la Chaussée-d'Antin. Ce fut le rendez-vous des nouveaux enrichis et des femmes à la mode. Le caractère éphémère, corrompu, fébrile, de ce temps étrange se reflète dans le mobilier, d'une coquetterie précieuse et fardée. Ce ne sont que boudoirs, décors, figures, stucs blancs ou peints, petits meubles prétentieusement ornementés, enluminures de toute sorte. Tous ces objets frappent le regard plus ébloui que charmé par ces mesquines splendeurs. Le paganisme s'accuse encore plus qu'au XVIIIe siècle sous Louis XV. Un bois nouveau s'empare pour ainsi dire du mobilier; l'acajou bientôt remplit les appartements de la bourgeoisie [1]. Ce n'est pas moins un fait de quelque importance, dans l'histoire de notre société, que cette création d'un quartier nouveau, bâti sur d'anciens jardins et d'anciens marécages; quartier qui a ses splendeurs propres et qui gardera son caractère spécial pendant les périodes suivantes. Il appartient

1. Voir sur ce moment le livre, rempli de détails exacts et piquants, de MM. de Goncourt, *la Société pendant le Directoire.*

aux finances, au commerce, à la banque. Un tel moment rappelle celui de Law. On dépense et on bâtit pour se débarrasser du papier-monnaie et par hâte de jouir. Il en reste pourtant quelque chose. La manufacture de glaces voit relever sa fortune dans cette fièvre de décorations. On en orna les cafés, les boutiques, qui de nouveau jetèrent le soir sur Paris leurs feux étincelants.

Le costume aussi prit sans transition l'air de fête. Il est bien à l'image de cette vie de plaisir et de folie qui semble faire du Directoire la régence de la République. Plus affecté que magnifique, païen, indécent, il fait ressortir la nudité plus qu'il ne la cache. C'est tout ce qui pouvait convenir de mieux à une société qui, du haut jusqu'en bas, ne pense plus qu'à s'amuser, à vivre, à danser... — En même temps que les salons se rouvraient avec un éclat bruyant, six cents bals publics s'ouvraient comme par enchantement pour la foule; il y en avait qui s'installaient jusque dans les cimetières, — spectacle moins triste, pour qui réfléchit, que celui de ces soirées brillantes données par des veuves et par des orphelins dans des salons encore ornés des portraits d'un mari ou d'un père envoyés à l'échafaud deux années auparavant[1]. Tandis que les Brutus et les Mucius Scævola d'hier se travestissaient en Alcibiade, les Cornélie s'efforçaient de jouer le rôle d'Aspasie. Telle Mme Tallien. Les plumes, les soieries, les bijoux rappelaient l'ancien régime. Ce qui caractérise le Directoire, c'est le vêtement grec ou romain des *Merveilleuses*. Les années 1796 et 1797 les voient étaler leurs poitrines et leurs bras nus, leurs tuniques, leurs semelles légères assujetties par des rubans. Cela finit par la nudité presque complète; l'absence de jupon et de chemise, le *costume à la sauvage*. Mais ces sauvages très-civilisés portaient des anneaux d'or au-dessous et au-dessus du genou, des diamants aux doigts des pieds. La mythologie, qui fournissait ses symboles au mobilier, donnait les noms à ces toilettes; elles se plaçaient sous l'invocation de Cérès, de Minerve, de Flore, de Diane. On se coiffa de même, hommes et femmes, à la Titus, à la Caracalla. Le désordre des idées se peint encore dans d'autres modes et dans leurs appellations. Il y eut les châles sang de bœuf, les corsets à l'humanité, les bonnets à la justice, *à la folle :* ce dernier nom bien justifié. L'absurdité frivole, après tant d'épreuves, de crimes, de périls, de dévouement et d'héroïsme, est encore plus triste que ridicule. On souffre de voir que les hommes n'en sont pas plus exempts que les femmes. Si les *Merveilleuses* ressuscitent la richesse du costume, les *Muscadins* n'en ressuscitent guère que la prétentention; les *Incroyables* semblent narguer le luxe par leur mode ridiculement lamentable, où respire l'abattement du désespoir.

On rencontre quelque chose de plus que le ridicule dans le contraste entre les splendeurs de la parure des femmes et la misère des temps, à certains moments de ces années qui restent si éprouvées. La cherté, en grande partie nominale par le fait de l'avilissement des assignats, mais trop réelle aussi par suite de la rareté, se montrait partout. Le nécessaire



CLOCHER RUSSE

(Dessin de M. VIOLLET-LE-DUC, pour son ouvrage.)

faisait défaut plus que le superflu. La livre de pain en assignats coûtait 60 francs; la livre de viande, 120; le charbon, le bois manquaient au plus fort de l'hiver. On voit vendre à la même époque une robe de batiste écrue, bordée de soie, 2,500 francs; une robe de taffetas brun, 1,040 francs. Certaines robes somptueuses se vendent jusqu'à 2,000 francs. La richesse

1. Lemontey a vivement exprimé ce qu'il ressentit dans une soirée de ce genre. (Voir ses *Mélanges*.)

oisive et agioteuse se jetait sur des jouissances sans moralité. La pauvreté restait sombre, désespérée, en face d'elle-même. Contraste odieux et douloureux! Il ne s'était jamais accusé davantage, et l'on était au lendemain d'une révolution d'égalité! Elle n'avait pas encore porté ses vraies conséquences. Un complot se forma, protestation terrible contre une société qui renaissait à peine, et qui renaissait au milieu des folies scandaleuses d'une richesse improvisée. Babeuf revendiqua la cause du pauvre sous la forme redoutable du communisme. Il proclamait que « la nature a donné à chaque homme un droit égal à la jouissance de tous les biens ». Il retranchait le superflu intellectuel avec les beaux-arts, le superflu physique avec le luxe, la richesse avec l'inégalité, et préparait un plan provisoire qui installait les sans-culottes dans les meubles des ci-devant et des nouveaux riches. Préliminaire étrange de la simplicité qui devait tout niveler, ameublements et costumes. C'est en présence de leurs splendeurs à peine renaissantes que tombait la tête du conspirateur.

Henri Baudrillart.



MAISON DE VILLAGE DANS LA GRANDE-RUSSIE

LES LIVRES NOUVEAUX

Chloris la Goule, 2e physiologie des *Femmes fatales*, par H. Escoffier. 1 volume. Dentu, éditeur.

Nous extrayons de ce roman, qui continue une série d'études sur les tempéraments féminins, le passage suivant, nœud de l'action, et dans lequel l'auteur s'est inspiré d'un épisode artistique célèbre :

Dix-huit mois avant le Salon, le sculpteur Delrieu était dans son atelier à pétrir la terre glaise. Le modèle posait. Un praticien prenait des mesures. Des amis causaient. Autant d'hommes, autant de pipes allumées.

Ce qu'est l'atelier de travail d'un sculpteur, il est plus facile de l'imaginer que de le décrire. La terre glaise en pains dans des baquets; des plâtres moulés accrochés aux murs ou debout dans les coins, fragments des chefs-d'œuvre de la statuaire ou reproductions complètes; des mannequins laissant pendre leurs membres inarticulés ou revêtus de draperies; un squelette monté; une copie de l'*Écorché* d'Houdon; de ci de là des maquettes, des œuvres ébauchées, des armatures dressées prêtes à

recevoir la glaise, crampons et tiges de fer qui seront la charpente d'un héros ou d'une déesse; au milieu, un poêle en fonte dont le tuyau traverse l'atelier pour donner plus de chaleur et absorber la vapeur d'eau; en pleine lumière, le buste, la statue ou le médaillon auquel l'artiste travaille; en face, la table où pose le modèle quand il s'agit d'une œuvre d'inspiration.

Point de bibelots élégants, de tapis éclatants, d'étoffes chatoyantes, de bronzes d'art, de dressoirs, d'étagères, de bahuts, d'appliques, d'armes, de coffrets, comme dans la plupart des ateliers de peintres. Ces miroitantes superfluités, qui flattent le regard et inspirent d'heureuses combinaisons de couleurs, seraient bien vite détériorées sous l'influence corrosive de l'inévitable humidité.

L'atelier du sculpteur a quelque chose de monacal et de nu dans son encombrante profusion.

Le célèbre Delrieu, surnommé pourtant le Michel-Ange des boudoirs, ne faisait pas exception à la règle; il mettait au contraire une sorte de coquetterie à modeler ses gracieuses statuettes, si élégantes et si mièvreusement distinguées, dans un milieu vulgaire. Au bout de son ébauchoir, comme le scalpel des chirurgiens, instrument d'adoration spiritualiste ou de matérialiste brutalité, Delrieu n'avait trouvé que la matière; la forme était tout pour lui, l'âme rien. Ce créateur niait Dieu. Ses aphorismes de scepticisme avaient fait rougir jusqu'à des modèles!... Ironie du sort! cet homme allait avoir une bonne fortune artistique à rendre fou.

Il était dans son atelier, très-attentif à saisir un mouvement indiqué par le modèle, en manches de chemise, les bras nûs jusqu'au coude, les mains barbouillées de terre glaise, les pieds dans des pantoufles autrefois rouges, indifférent à tout ce qui se passait autour de lui. La séance était sérieuse; en dehors pendait une pancarte avec ces mots : *Je n'y suis pas.*

La concierge de la maison avait été avertie; elle savait ce que cela signifiait et se serait bien gardée de laisser passer les visiteurs. Cependant, une dame étant venue demander Delrieu et à son affirmation négative ayant répondu par le don d'un louis, elle se hasarda à frapper à la porte.

— Monsieur Delrieu, dit-elle timidement, c'est une dame...

— Vous ne savez donc pas lire? cria l'artiste d'une voix tonnante. Je n'y suis pas.

— Sans doute, sans doute! mais c'est une grande dame.

— Qu'elle aille m'attendre, si elle veut, chez moi, dans mon salon. J'y serai dans une heure; c'est tout ce que je puis faire pour elle.

La concierge alla porter cette réponse; un nouveau louis lui donna du courage pour une nouvelle tentative.

— Monsieur Delrieu, cette dame insiste; elle dit que c'est pour une affaire très-importante.

— Faites-la venir, ordonna Delrieu se calmant; mais dites-lui bien que je suis dans un costume!...

Deux minutes plus tard, une dame pénétrait dans l'atelier. Elle portait une robe noire en magnifique drap de soie, terminée par une longue traîne; une épaisse voilette dissimulait ses traits; la démarche seule et le port de tête révélaient sa distinction.

— Je vous demande pardon, lui dit le sculpteur qui cherchait à percer la trop discrète barrière de dentelle; l'artiste aurait voulu vous recevoir, madame; vous venez chez l'ouvrier...

La visiteuse avait embrassé d'un regard le vaste atelier, sans manifester la moindre surprise de ces choses si nouvelles :

— Je vous remercie, monsieur; c'est à l'ouvrier, comme vous dites, que j'ai affaire; je lui demande un instant d'entretien particulier.

Si douce que fût cette voix, si charmeresse cette femme mystérieuse, le sculpteur hésita; il jeta un regard de regret sur sa maquette... Mais pour qu'elle eût insisté si vivement la concierge devait avoir été séduite par de solides arguments, indices de libéralités ultérieures. Cette réflexion le décida. Ses amis s'étaient déjà dirigés vers la porte; sur un signe, le modèle s'habilla et sortit en attachant les brides de son chapeau. Quand l'atelier fut vide :

— Je vous écoute, madame.

L'inconnue avait utilisé ces quelques minutes à s'assurer qu'aucun voisin n'avait vue sur l'atelier, vaste hangar au fond d'un jardin. Avant de répondre, elle poussa, de ses mains qu'elle venait de déganter, le verrou fermant la porte à l'intérieur; puis, se plaçant au milieu de l'atelier, elle enleva d'un geste rapide deux larges agrafes en argent ciselé, l'une sur l'épaule gauche, l'autre à la ceinture, et que l'artiste croyait les ornements de ce costume d'une simplicité de haut goût.

La soie gémit et frissonna en glissant des épaules : l'étoffe s'arrondit sur le parquet, où elle forma le piédestal d'une admirable statue vivante. Cette robe était un vêtement unique.

— Monsieur Delrieu, dit la dame, voulez-vous faire ma statue?...

Le sculpteur était un sceptique endurci; les luttes de la vie l'avaient cuirassé contre les émotions; mais devant cette apparition il fut ébloui.

— Oh!... oh!... balbutia-t-il; quelle poitrine!... quels bras!...

Il énumérait toutes les parties du corps et ne trou-



COSTUMES DU XVIII[e] SIÈCLE

(D'après LANCRET.)

vait que des exclamations pour traduire son admiration.

L'inconnue savoura ces flatteries bien autrement expressives et agréables que les compliments alambiqués. Cependant le sculpteur s'éternisant dans sa contemplation :

— Monsieur Delrieu, dit-elle, j'attends et j'ai froid.

— Votre statue!... répondit l'artiste comme sortant d'un rêve. Certainement je ferai une statue d'après vous.

— Pardon! je précise. Voulez-vous faire ma statue, c'est-à-dire le portrait exact de mon corps?

— Vous n'êtes donc pas un modèle?...

La déconvenue de l'artiste était si comique que la dame éclata de rire; et si merveilleusement belles étaient toutes les lignes de son corps que ce rire n'en troubla pas l'harmonie.

Ce fut le coup de grâce pour Delrieu.

— Je ferai tout ce que vous voudrez, cria-t-il.

L'inconnue se baissa pour reprendre sa robe.

— Oh! restez une minute ainsi! dit le sculpteur en extase.

Si flattée qu'elle fût par cette admiration, l'inconnue se leva et, par le redressement altier de la tête, bien qu'il ne pût voir l'expression du regard, Delrieu comprit qu'il était allé trop loin.

— Vous êtes si belle, madame! dit-il les mains jointes dans l'attitude du repentir.

— C'est bien, dit la dame. Voici mes conditions : vous ferez en marbre le portrait de mon corps depuis l'extrémité des pieds jusqu'au cou. Je veux un portrait fidèle et de grandeur naturelle. Vous ajouterez une tête de fantaisie, et j'espère — ajouta-t-elle d'une voix câline — que vous serez assez galant pour ne pas la choisir trop laide...

— Mais, madame, ne verrai-je pas votre figure?

— Non. Je poserai aussi souvent que vous voudrez, voilée comme je le suis en ce moment. J'inscris de plus dans mes conditions que vous ne direz pas un mot de nature à mettre sur la voie les personnes intéressées à savoir ce que je viens faire dans votre atelier et que vous ne chercherez pas vous-même à découvrir qui je suis.

— C'est impossible, madame. Un être humain est incomplet sans la physionomie. Les traits du visage, l'expression du regard, donnent la vie au corps, expliquent les inflexions, harmonisent le cadencement des lignes. Vous êtes un irréprochable modèle, madame, et je serais très-heureux de reproduire les merveilles de votre corps, mais je n'aurais ni le courage ni la force de faire œuvre de simple mouleur... Que craignez-vous?... que je vous trahisse?... Madame, si j'étais assez lâche pour manquer à la parole donnée, je vous ferais suivre ou je vous suivrais, et avant ce soir je saurais tout... Non, non; nous avons, nous artistes, notre honneur professionnel, et nous savons garder un secret, comme les médecins, comme les prêtres. Je vous le jure, quoi qu'il arrive, ce qui vient de se passer ne sortira pas d'ici!

L'inconnue n'avait éprouvé aucun sentiment de honte ni de pudeur en dévoilant sa splendide nudité, et elle n'osait pas relever sa voilette!... Étrange contradiction du cœur humain et des mœurs! C'est que les yeux sont le miroir de l'âme et que le regard rapproche et souvent supprime les distances.

Il y eut un long silence.

Combattu de son côté entre la crainte de perdre cette occasion unique de copier un chef-d'œuvre de la nature et l'orgueil de n'avoir point fait de concession anti-artistique, le sculpteur ne savait comment s'exprimer pour persuader la jeune femme de sa discrétion.

— Je ne suis qu'un ouvrier, dit-il enfin.

La jeune femme eut un tressaillement et fit un geste. Elle venait de prendre son parti.

— Oh! dit-elle, je n'ai pas peur, monsieur Delrieu; n'y eût-il dans votre demande qu'une curiosité d'artiste, soyez satisfait.

Et elle releva délibérément sa voilette.

— Madame la duchesse de Lissay!...

Le sculpteur n'en pouvait croire ses yeux.

— Tout arrive, murmurait-il.

Puis se remettant peu à peu :

— Mon ambition d'artiste, madame, était de modeler votre buste; dix fois j'ai eu la pensée de vous le faire proposer; je n'ai jamais osé... Oh! vous pouvez être sans crainte... Je suis trop heureux...

— Je crois que l'ouvrier s'oublie et cède la place à l'homme, dit la duchesse en souriant... Revenons à nos affaires, voulez-vous?... Pour quel Salon la statue sera-t-elle prête?

— Le plâtre?...

— Non, le marbre.

— Il m'est impossible de l'avoir terminé avant dix-huit mois.

— Bien. Il ne nous reste plus qu'à en fixer le prix.

— Oh! madame!...

— Pour la seconde fois je vous rappelle à l'ordre, monsieur Delrieu. C'est une affaire que nous traitons, vous et moi. Je sais que vous avez vendu votre *Nymphe* dix mille francs. Voulez-vous la même somme pour la *Vénus sortant de l'onde* que je serai?

Le sculpteur acquiesça de la tête.

— Les voici, conclut la duchesse tendant à l'artiste une liasse de billets de banque... Qu'il ne soit plus question de ce détail, ajouta-t-elle; je me réserve seulement de vous offrir le bloc de marbre.

— C'est royalement payer, madame... Puisque nous faisons une affaire, permettez que je vous donne un reçu...

— Fi, monsieur! D'ailleurs je suis sûre que vous n'avez pas de ces affreuses petites vignettes bleues que l'on appelle, je crois, des timbres-quittance...

— Je n'en ai pas, je l'avoue.

— Vous voyez bien!...

La duchesse prit congé du sculpteur, qui demanda quelques jours pour mettre en ordre son atelier et ses affaires, après quoi il lui écrirait. Delrieu avait, en effet, de nombreux travaux commencés; il dut ajourner les moins pressés et régler son temps pour que les autres ne restassent pas en souffrance. Il disposa en boudoir, et très-coquettement, le petit cabinet réservé aux modèles. Évidemment la duchesse — elle l'avait averti — ne devait pas revenir avec la robe qui sans aucun doute avait intrigué sa couturière et qu'elle avait imaginée pour n'être point gênée dans l'exécution de son plan. Les agrafes détachées, il n'y avait plus à se dédire; tandis que s'il avait fallu déboutonner un corsage, délacer un corset, dénouer des attaches!... Delrieu, enfin, mit son atelier en interdit absolu aux heures où la duchesse poserait.

Tout étant prêt, la duchesse retourna chez le sculpteur. Les premiers jours, elle hésitait à faire tomber les derniers voiles et à se montrer nue. Les yeux enflammés de l'artiste l'intimidaient et ses tentatives probables de galanterie l'effrayaient. Delrieu s'aperçut bien vite qu'il perdrait son temps et sa passion; il était trop intelligent pour ne

pas comprendre que cette grande dame venait chez lui pour tout autre que lui. Son amour eût été ridicule et malséant, n'étant point encouragé; il y renonça, à la satisfaction non dissimulée de la duchesse, qui fut dès lors enjouée et charmante dans son abandon de camarade.

Lorsque le sculpteur se fut dit : « Je ne veux pas chercher à renouveler la fable de Pygmalion, » il se donna tout entier à son œuvre.

H. Escoffier.

LE BAPTISTÈRE DE RAVENNE

Il est peut-être heureux, dans l'intérêt de l'art, que Ravenne, depuis le temps où Gaston de Foix en faisait le siége, soit tombée graduellement dans l'obscurité profonde et la solitude où nous la voyons aujourd'hui. Quelques-unes de ses églises ont complétement disparu; mais les autres, à une ou deux exceptions prés, ont eu la bonne fortune d'être seulement négligées, et la négligence pour les édifices construits avec la solidité des monuments qui remontent à la décadence de l'empire romain, c'est la conservation, comparativement du moins aux réparations et aux restaurations sous lesquelles disparaissent maintenant les cathédrales d'une époque plus récente. Ces édifices ont été préservés des « embellissements » de la Renaissance et des peintures postérieures à Raphaël.

Ce qu'elles ont souffert de pire, c'est la destruction de quelques accessoires extérieurs et de détails intérieurs tels que, malheureusement, quelques inestimables mosaïques et, dans le baptistère lui-même, la substitution de petites colonnettes aux colonnes originaires qui avaient le double de leur hauteur; à l'exception de cette substitution et de la restauration de deux niches et de quelques autres objets de détail, le baptistère de Ravenne, le plus ancien et sous tous les rapports le plus intéressant des édifices religieux de la ville, érigé, dit-on, en 380, et décoré de mosaïques en 430, est resté intact, tant pour son aspect extérieur que pour sa décoration intérieure, depuis le jour où il a été terminé.

Le temps, cependant, y a produit une grande altération à laquelle le gouvernement italien a entrepris de remédier. En partie à raison du phénomène géologique qui amène un affaissement continuel du sol entre Venise et Ancône, et en partie à raison du poids de l'édifice qui pèse sur ce sol, le baptistère s'est enfoncé à trois mètres dans le terrain marécageux qui se trouve au-dessous. Pour y remédier et pour sauver le monument des dangers qui le menacent, M. Lanciani a fait des plans dont le but hardi serait de le relever au niveau actuel de la ville. Ce sera, croyons-nous, le premier édifice sur lequel une pareille tentative aura été faite.

Pour donner une idée aussi claire que possible de la forme de l'édifice, qui, extérieurement, n'est qu'un simple bâtiment de brique, il faut se représenter un carré dont les angles ont été arrondis, s'élevant à 7 mètres 3/4 au-dessus du sol, et, à cette hauteur, converti en un octogone régulier qui se termine par un toit de tuiles à huit pans, ayant au sommet de quatre de ses côtés alternativement de petits demi-dômes aussi couverts en tuiles qui recouvrent les sommets des angles du carré là où ils ont été coupés pour former l'octogone supérieur. Ces demi-dômes servent de toits à quatre niches intérieures.

L'extérieur du bâtiment n'a pour tout ornement que de simples corniches de briques et un petit bas-relief antique représentant un guerrier à cheval ayant le bras étendu. Quand et comment ce bas-relief a-t-il été placé là? Rien ne l'indique.

Plus de la moitié de l'édifice, qui originairement était isolé, et qui bientôt le sera de nouveau, est caché par de misérables maisons adossées à l'encontre. A chaque angle de l'octogone, à la place des colonnes primitives, qui mesuraient 4 mètres et demi de hauteur, s'élèvent de petites colonnettes qui n'ont que la moitié de ces dimensions. A droite et à gauche se trouvent huit prophètes, grandes et majestueuses figures drapées de blanc, sans aucun ornement, si ce n'est deux lignes noires sur leurs tuniques qui descendent de l'épaule au genou, avec un signe ressemblant à la lettre I au bas de leurs toges.

Ce sont les œuvres d'un artiste du plus grand mérite, profondément pénétré des principes de l'art classique, tels qu'on les comprenait alors, non tels qu'on les comprend aujourd'hui. Ce qui étonne, c'est qu'au ve siècle, quand les arts avaient tellement décliné, il se soit trouvé un artiste capable de dessiner de pareilles figures, dignes tout au moins du siècle d'Auguste. Si on les avait rencontrées dans un édifice païen, on aurait pensé qu'elles représentaient des sénateurs romains et qu'elles étaient des portraits de personnages célèbres. Dans chacune d'elles, on observe un caractère d'individualité marqué, non-seulement dans les traits de la figure, mais dans toute la personne, et une expression de vie à laquelle on ne peut se méprendre.

Tous ces personnages ont une pose aisée, pleine de dignité; leur mouvement diffère essentiellement; leurs draperies forment une grande variété de plis, et les effets de lumière et d'ombre sont excellents. Quelques-uns de ces personnages sont de jeunes hommes ne portant pas de barbe; d'autres sont plus âgés et portent d'épaisses barbes noires; d'autres enfin sont des vieillards à cheveux blancs. L'un d'eux, dont le bras est enveloppé dans sa toge, a une grande ressemblance avec le Sophocle de Saint-Jean de Latran. Il est difficile de dire laquelle de ces deux œuvres est supérieure à l'autre.

Un des autres prophètes est un jeune homme dont les bras sont enveloppés dans sa toge sur sa poitrine, faisant face au spectateur; il est dans l'attitude de la marche, le pied droit en avant; l'expression est tellement vivante qu'on pourrait presque dire au spectateur de lui faire place.

L'ornementation du dôme est divisée en deux zones qui entourent la peinture centrale, représentant le baptême du Christ dans le Jourdain. La zone inférieure est divisée en huit compartiments, correspondant aux côtés de l'octogone du bas et séparés l'un de l'autre par un ornement perpendiculaire semblable aux grands candélabres de marbre des palais romains. Dans chacun de ces compartiments se trouve représenté l'intérieur d'un temple circulaire. Dans quatre de ces splendides édifices en forme de temples s'élèvent, à la partie centrale, des tables dont chacune est posée sur quatre petites colonnes et porte le livre ouvert de l'un des Évangiles. Dans chacun des quatre autres compartiments, alternant avec ceux dont nous venons de parler, se trouve un trône supporté par quatre pieds perpendiculaires, avec un dossier arrondi dont le sommet est dominé par un cercle orné de pierreries et contenant une croix; le siége est recouvert de draperies aux riches couleurs et d'un coussin dont les plis sont rehaussés d'argent et d'or.

Le sujet principal est, comme nous l'avons dit, le baptême du Christ. Saint Jean-Baptiste est nu, sauf la peau de chèvre posée sur les épaules et qui couvre les reins. Il s'appuie sur la jambe droite; le pied gauche est posé sur un fragment de rocher, de manière que le genou est en avant. Sa main gauche s'appuie sur une *crux hastata*, de forme grecque; sa main droite étendue verse de l'eau d'une patène sur la tête du Christ, au-dessus de laquelle une colombe descend avec les ailes étendues. Le Christ est entièrement nu; la moitié du corps est dans l'eau, dont la transparence laisse entrevoir les membres inférieurs. Il est debout faisant face au spectateur; ses pieds sont rapprochés l'un de l'autre. L'expression de la figure est douce. La barbe est taillée en pointe, et les cheveux, séparés au milieu, retombent sur les épaules.

On ne voit qu'une des rives du fleuve, celle où se tient saint Jean-Baptiste. Sur l'eau, à la droite du Christ, on voit la représentation très-païenne de la divinité du fleuve; c'est un vieillard à barbe grise, dont la ceinture est entourée d'une draperie d'un vert glauque; il tient à la main un roseau. Au-dessus de lui est inscrit le mot *Iordann*.

L'ensemble de cette peinture est encadré dans un cercle orné de festons, de draperies d'un bleu léger, rehaussées de couleurs plus éclatantes.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Le musée de Mme de Caen.

Les pensionnaires de la dernière année, à la villa Médicis, à Rome, ont été officiellement informés par l'Institut que les volontés de Mme la comtesse de Caen auront leur effet à partir de cette année.

La comtesse de Caen était la fille de M. Marchoux, notaire à Paris. Elle est morte, le 12 avril 1870, dans son château du Prieuré, à Saint-Georges-le-Toureil, canton de Gennes (Maine-et-Loire).

A ses moments perdus, la comtesse de Caen peignait des tableaux ou modelait des statues qui ont figuré avec honneur aux expositions des beaux-arts.

Artiste elle-même, elle savait combien les prix de Rome ont de difficultés à vaincre pour se faire une position.

Par testament, en date du 17 septembre 1859, Mme la comtesse de Caen a pris les dispositions suivantes :

« Les artistes peintres, sculpteurs ou architectes envoyés par le gouvernement à Rome auront chacun, après leur temps fini, pendant trois ans, une rente de quatre mille francs; les architectes, qui ont moins de frais pour leurs travaux, n'auront que trois mille francs. Si un jeune peintre ou sculpteur fait une grande œuvre, le comité nommé par l'Institut des beaux-arts pourra lui accorder une somme de 5,000 francs, mais pas plus. »

Dans aucun cas, les sujets ne seront donnés; chacun fera ce qu'il sentira le mieux, c'est la seule manière d'avoir de véritables artistes; car si le sujet ne convient pas à un artiste, même de talent, il ne fera jamais ce qu'il serait capable d'exécuter.

Les artistes auxquels on donnera ces rentes seront obligés, pendant leur durée, d'exposer au Salon une fois; leurs ouvrages leur appartiendront, mais ils seront obligés d'en faire un dans l'espace de trois ans pour le musée de Mme de Caen, qui vient d'être complétement terminé.

Les sculpteurs et les architectes feront également un ouvrage pour le même musée.

Ce nouveau musée est installé à l'aile droite du palais de l'Institut; il se compose d'un vestibule d'entrée, au fond duquel est une grande niche destinée à recevoir la statue de Mme de Caen, et de deux galeries parallèles, de vingt-cinq mètres de long, situées à droite et à gauche de ce vestibule.

Chacune de ces galeries, éclairée par cinq vastes fenêtres, est ornée de pilastres et consoles supportant des poutres en fer qui divisent le plafond en quatre parties, lesquelles seront peintes par les lauréats de l'École de Rome. La hauteur totale de ces galeries, dont les murs sont peints en noir jusqu'à la hauteur d'appui, et en rouge brun au-dessus, est de près de six mètres.

Nos jeunes artistes, qui finissent cette année leurs études à Rome, commenceront la décoration de ce musée au mois de juillet.

Courbet au Louvre.

Le Louvre vient d'acheter pour la somme de 20,000 fr. une magnifique marine de Courbet, *la Vague*, qui a figuré au Salon de 1870. Nous ne pouvons qu'applaudir à la détermination prise, non sans hardiesse, par M. Reiset, d'admettre Courbet dans le Panthéon de nos grands artistes.

A ce propos, nous savons que des amateurs d'art et des journalistes s'occupent activement d'organiser une exposition de l'œuvre du maître d'Ornans : nous espérons qu'ils ne rencontreront aucune entrave administrative. Courbet est mort; oublions l'homme, mais il ne nous est pas permis d'oublier l'artiste : un peu plus tôt ou un peu plus tard, justice doit être rendue à son œuvre de peintre.

Les fouilles d'Olympie.

Parmi les découvertes faites dans les derniers mois dans les fouilles d'Olympie (Grèce), se trouvent plusieurs inscriptions antiques assez importantes.

Les rapports parvenus sur ces fouilles signalent entre autres une table de bronze qui doit être du VIe siècle avant l'ère chrétienne et qu'on regarde comme une pièce de premier ordre. C'est le plus ancien de tous les monuments épigraphiques trouvés jusqu'à ce jour sur l'emplacement d'Olympie. L'inscription qu'elle porte est en dialecte de l'Élide et se rapporte à la concession du droit de cité par un peuple ou une tribu dont le nom était complétement inconnu jusqu'ici.

D'autres inscriptions consacrées à des vainqueurs aux jeux olympiques, ou des inscriptions purement honorifiques, ont également été mises au jour. On en cite, par exemple, deux qui ont dû déjà être lues par Pausanias et qui sont consacrées à un certain Tellon et à Xénoclès, qui avaient remporté le prix dans le pugilat entre enfants. La statue du premier, dont il n'a été conservé que la trace des pieds, était, paraît-il, de Polyclète le Jeune, comme l'annonce l'inscription en question, et comme Pausanias l'avait d'ailleurs déjà rapporté.

Il y a d'autres artistes, tels que Sophocle et Pyrilampos, dont la postérité apprend pour la première fois les noms, grâce à ces inscriptions des Jeux olympiques.

Quant aux inscriptions honorifiques, il faut mentionner surtout celle que les Éléens ont placée sous la statue qui, vraisemblablement, devait personnifier le célèbre historien Polybe, fils de Lycortas de Mégalopolis. On apprend encore, par ces fouilles, que deux descendants de l'historien furent honorés de la même faveur.

LE DON DE Mme LA COMTESSE DUCHATEL

Le musée du Louvre s'est beaucoup enrichi cette année. Nous avons déjà annoncé le magnifique don fait par M. His de La Salle à notre musée national, et nous comptons revenir sur cette importante collection dès que les objets qui la composent seront tous en place. Nous pouvons enregistrer aujourd'hui un don non moins magnifique, non moins important. Mme la comtesse Duchâtel vient de léguer



TÊTE D'ÉTUDE DESSINÉE PAR LÉONARD DE VINCI

(Voir le n° 97 des *Beaux-Arts illustrés.*)

au Louvre la nue propriété des cinq plus beaux ouvrages de son admirable collection de tableaux, et ses héritiers, mus par un sentiment de générosité et de patriotisme dont on ne saurait assez les remercier, ont prévenu le ministre de l'instruction publique et des beaux-arts qu'ils en abandonnent immédiatement la jouissance au public, de sorte que dans quelques jours on les verra exposés dans une salle du Louvre. Il se mêle cependant à la joie que nous éprouvons un bien vif sentiment d'amertume, car c'est à la mort prématurée d'une femme douée des plus nobles et des plus hautes qualités que nous devons la possession de ces toiles remarquables.

On n'a pas oublié l'effet que produisit l'exposition au Palais-Bourbon d'une grande partie des tableaux de Mme Duchâtel. La salle qui les renfermait n'était pas grande, mais, dans des genres très-divers, elle ne renfermait que des chefs-d'œuvre. On sentait que le goût le plus pur, le plus délicat, le plus

sérieux, avait présidé au choix de ces ouvrages sans tache, et qu'on s'en était entouré comme d'amis éprouvés qui parlent bien et sainement. Ils appartenaient à toutes les écoles, aux plus anciennes et aux plus modernes, à la Flandre, à l'Italie, à la France. Memling, Pietro della Francesca, Antonio Moro, Ingres s'y rencontraient comme le feraient des gens bien élevés de tous les partis qui n'apportent que des idées générales et honnêtes, acceptées et appréciées de tous.

C'est de cette belle collection que Mme Duchâtel a détaché cinq morceaux de premier ordre : le grand *Ex-Voto* de Memling; deux volets d'un tryptique d'Antonio Moro; l'*Œdipe* et *la Source* d'Ingres. Je tâcherai de donner une idée de ces cinq ouvrages en rappelant les impressions qu'ils me firent éprouver lors de l'exposition en faveur des Alsaciens-Lorrains.

L'*Ex-Voto* de Memling est de la plus grande importance et d'une conservation parfaite. De chaque côté du tableau, dont le centre est occupé par Marie, le père, la mère et leurs dix-huit enfants; en arrière se tiennent debout saint Jacques de Compostelle et saint Bernard. Toutes ces figures sont des portraits, et nous avons là le plus bel échantillon qui existe en France du plus grand peintre de l'ancienne école flamande après les van Eyck. Quoique Memling soit élève de Roger de Bruges, il ressemble assez peu à son maître, et il rappelle davantage Stuerbout, dont il a le coloris clair, brillant et fin et les types de tête relativement gracieux et élégants. Ce n'est peut-être pas un génie de premier ordre: c'est un peintre, et j'allais dire un miniaturiste consommé. Il est loin d'avoir la puissance et la vigueur d'Hubert van Eyck par exemple. Chez lui, le sentiment religieux semble, non point affaibli précisément, mais adouci et attendri. Ses figures de femme ont une candeur, une jeunesse, une naïveté, des expressions ingénues, tendres et touchantes qui séduisent plus que les beautés rudes que l'on rencontre chez les maîtres des écoles antérieures. Comme praticien, il est admirable, et, à l'égard de la précision et du fini du détail, il est impossible de pousser plus loin l'exécution. Sa couleur claire et douce est charmante; son dessin, un peu maigre et sec, est souvent d'une grande finesse, et — n'oublions pas que nous sommes en Flandre et non en Italie — délicat et distingué. Le merveilleux tableau de Mme Duchâtel permet de se rendre compte de ces caractères, tout aussi bien que *la Châsse de sainte Ursule* ou que *le Mariage de sainte Catherine*, à l'hôpital de Saint-Jean à Bruges.

Les volets d'un tryptique, par Antonio Moro, ne sont pas moins importants. L'un représente le donateur agenouillé, et l'autre, sa femme avec ses deux fils. Antonio Moro, d'Utrecht, est l'un de ces peintres flamands qui allèrent se perfectionner en Italie. Il vivait au milieu et à la fin du XVIe siècle, et il est surtout connu par d'excellents portraits. Quoique d'une époque relativement moderne, il rappelle beaucoup les maîtres de Bruges. Comme on pourra s'en convaincre par ces deux admirables peintures, son dessin est très-ferme, très-serré, très-correct, son exécution fine et soignée, sa couleur claire et brillante. Voilà certes un ensemble de trois ouvrages dont se feraient honneur les plus beaux musées, et qui enrichira singulièrement le nôtre.

L'*Œdipe* est un des premiers tableaux d'Ingres, puisqu'il l'envoya de Rome comme épreuve réglementaire pendant son pensionnat. Dans cette magistrale étude, l'artiste est entré sans effort et d'emblée dans la vérité du sujet. Comme la composition est antique par la conception, et comme elle est moderne par l'exécution savante, souple, personnelle! Quelle belle figure que celle de l'Œdipe! Quelle forme précise, élégante, irréprochable, et pourtant réelle et vivante! Quant à *la Source*, étude très-ancienne pour la Vénus Anadyomène, que le peintre reprit et termina en 1856, c'est un ouvrage sur lequel il n'y a qu'une voix, et il n'est pas nécessaire d'insister. C'est lui qui a donné à Ingres la popularité, et il est certain que le torse, le ventre et les cuisses sont des morceaux accomplis. Ces deux peintures, exécutées à cinquante ans d'intervalle, montrent Ingres dans toute sa force. Il est ici sur son véritable terrain, celui de l'exécution. C'est devant la nature qu'Ingres trouve toute sa supériorité. Il s'attache à elle avec passion, tout en l'interprétant avec largeur et liberté. Ces deux toiles ne sont que des études arrangées en tableaux, et c'est dans le portrait et dans les ouvrages de ce genre qu'Ingres excellait. Peintre, *virtuose* de premier ordre, il y mettait un sentiment distingué de la forme, une facture savante et ardente, quelque chose d'imprévu et de rare qui fait penser aux maîtres.

CHARLES CLÉMENT.

MONUMENT COMMÉMORATIF

DE L'INDÉPENDANCE DES ÉTATS-UNIS

Nous empruntons au *Temps* l'intéressant article qu'on va lire :

Il y a cent ans, un tout jeune homme, le marquis de Lafayette, s'embarquait sur un navire équipé à ses frais pour aller à Philadelphie offrir ses services au général Washington, et peu de temps après le roi Louis XVI, devenu l'allié des insurgés américains, leur envoyait une flotte et une petite armée pour les aider à conquérir leur indépendance. La vieille monarchie française tendait la main à la jeune liberté du Nouveau-Monde. Sous les ordres du général de Rochambeau, des soldats français qui portaient encore l'uniforme de Fontenoy et qui étaient commandés par des officiers illustres, Laval-Montmorency, de Damas, de Bouillé, Mathieu Dumas, Custine, Berthier, Gouvion Saint-Cyr, allaient combattre, par delà les mers, pour une république naissante, et c'étaient nos plus célèbres marins qui avaient préparé ou qui conduisaient l'expédition,

d'Estaing, de Grasse, de Castries, Suffren, La Pérouse, Latouche.

Ainsi fut nouée et cimentée par le sang l'amitié qui devait unir l'Amérique à la France, et c'est pour en resserrer encore les liens qu'a été fondée l'Union franco-américaine, à l'occasion de la fête qui devait être célébrée le 4 juillet 1876, jour anniversaire de l'indépendance. Cette généreuse association comptait et compte toujours parmi ses membres le petit-fils de Rochambeau, M. Washburne, ancien ministre plénipotentiaire des États-Unis à Paris; M. Am. Bartholdi, ministre plénipotentiaire de France à Washington; M. Ed. Laboulaye, président du comité directeur; et MM. Oscar de Lafayette, Jules de Lasteyrie, Paul de Rémusat, de Tocqueville, Henri Martin, Waddington.

Le but que poursuivait et que poursuit encore l'Union franco-américaine est d'affirmer la fraternité des deux nations par l'érection d'un monument unique au monde, d'un monument colossal, devant consacrer le souvenir de notre coopération à l'affranchissement de l'Amérique.

La première pensée de ce monument, c'est un artiste français, M. Auguste Bartholdi, qui l'a conçue, et voici comment elle lui vint :

En 1872, sous le ministère de M. Jules Simon, la direction des beaux-arts (qui nous était alors confiée) commandait à M. Auguste Bartholdi une statue en bronze de Lafayette, qui devait être envoyée en présent aux États-Unis, et dont le modèle fut exposé au Salon de l'année suivante. Le général est représenté mettant son épée sur son cœur, par allusion à cette parole qu'il avait prononcée lui-même en racontant sa jeunesse : « Aussitôt que je connus la déclaration de l'indépendance américaine, mon cœur fut enrôlé. » La statue de Lafayette, coulée en bronze, fut portée à New-York, offerte à la nation, et placée très-intelligemment dans Union-Square, en regard de la statue équestre de Washington qui, du haut de son cheval, semble tendre la main à Lafayette en signe de bienvenue. Ce fut comme un trait de génie du hasard. L'inauguration de la figure fut l'objet d'une fête solennelle, magnifique, où les populations française et américaine de New-York fraternisèrent, et dans laquelle on vit le consul de France, en grand uniforme, faire hommage de la statue aux États-Unis, au moment où, enveloppée dans le pavillon américain, elle fut tout à coup dévoilée et où elle apparut sur son piédestal de granit, aux acclamations d'une foule immense.

A ce moment, M. Auguste Bartholdi conçut l'espérance de réaliser un projet que, depuis son arrivée en Amérique, il nourrissait dans son cœur, celui d'élever au milieu de la rade de New-York un monument commémoratif de l'ancienne amitié des États-Unis et de la France, la statue colossale de la Liberté éclairant le monde. Le monument serait exécuté en commun par les deux peuples, la France donnant la statue et l'Amérique bâtissant l'édifice qui devait en être le piédestal.

Le modèle était déjà pétri en terre. C'était une figure debout, le bras droit levé, portant un flambeau, le bras gauche tenant appuyée contre la hanche une tablette sur laquelle est écrite la date de l'Indépendance déclarée (4 juillet 1776). Vêtue d'une tunique aux plis simples, cassés sans froissement, et recouverte du péplum qui descend des épaules jusqu'aux pieds, la déesse antique (car la Liberté est antique) porte au front un diadème rayonnant. Mais le plus difficile, pour un artiste qui a élevé, à Colmar, les statues de Martin Schoën et de l'amiral Bruat, ce n'était pas de modeler la figure : le point essentiel était de lui choisir un emplacement qui fît valoir ses proportions prodigieuses, sa silhouette imposante et démesurée. La statue, en effet, depuis les pieds jusqu'au flambeau, n'a pas moins de 42 mètres d'élévation (c'est-à-dire la hauteur de la colonne Vendôme), non compris le piédestal qui en aura vingt-sept. Au centre de la baie de New-York, M. Auguste Bartholdi a trouvé et obtenu une place admirable, une petite île fortifiée, qui est l'île de Bedloe. Là se dressera le monument, avec la permission du gouvernement américain.

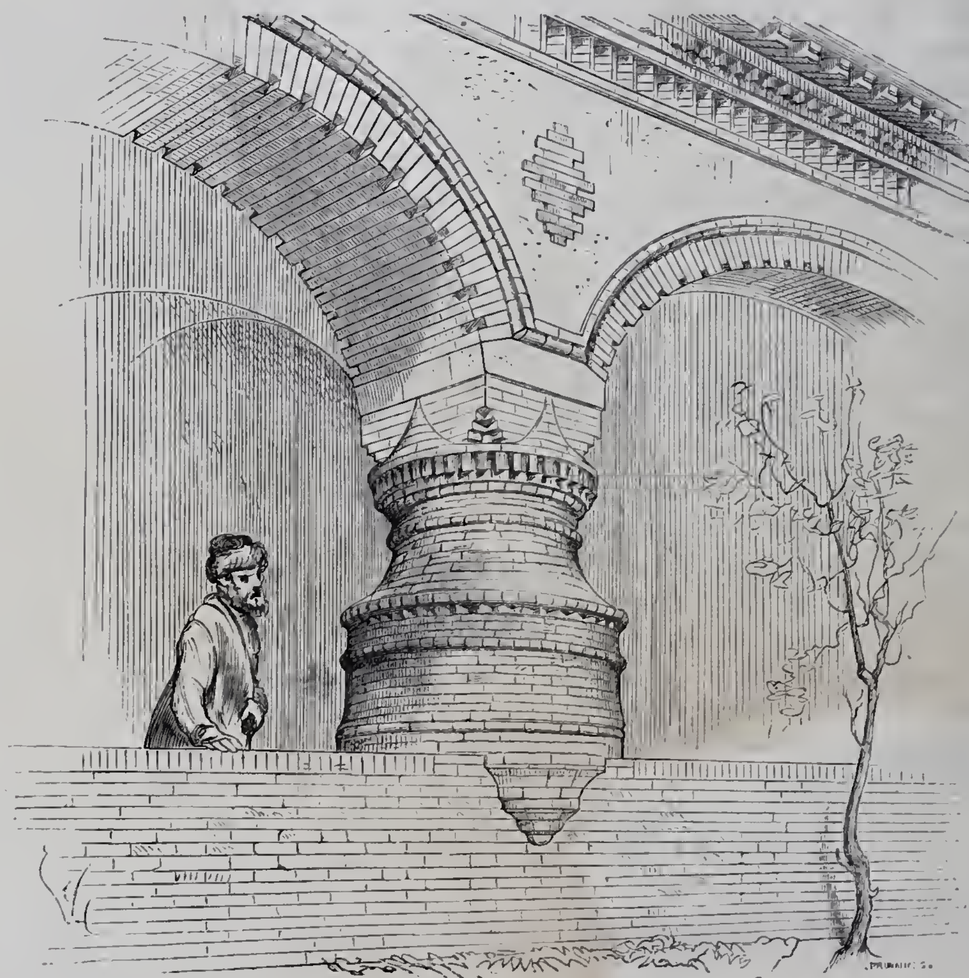
Un phare étant placé dans la tête de cette statue immense, les rayons lumineux lui formeront un diadème de lumière qui éclairera Jersey-City, et Brooklyn, et toute la rade de New-York et ses rives couvertes de riches villas, les unes étagées sur les hauteurs, les autres baignant dans la mer. Le piédestal, dessiné par un éminent architecte, M. Vaudremer, sera lui-même assis sur un soubassement qui s'élèvera juste au niveau des fortifications de l'île.

On peut dire que le choix de l'emplacement est pour plus de moitié dans le succès d'une œuvre architectonique, d'une sculpture colossale et monumentale. Les anciens l'avaient compris à merveille. La Minerve en bronze de Phidias, qu'on apercevait du cap Sunium; le Parthénon, grandi de toute la hauteur du rocher de l'Acropole; le temple de Rhamnus, dominant un bras de la mer Égée; le temple éginétique d'Athènè, bâti sur une colline; le temple de Bassœ près de Phigalée, isolé sur une montagne sauvage, et vingt autres et cent autres monuments antiques témoignent de l'attention qu'on avait apportée à leur assigner une place qui en rehaussât matériellement la grandeur optique, et qui en rendît la beauté plus frappante, plus mémorable. Il est certain que les grands édifices bâtis sur un promontoire, au sommet d'un rocher ou d'une falaise, se gravent profondément dans le souvenir et peuvent contribuer à la décoration, non pas d'une ville seulement, mais d'une province, d'une mer.

Il va sans dire que, pour la statue de « la Liberté éclairant le monde », le choix d'un aussi magnifique emplacement que celui de Bedloe-Island imposait à l'artiste les conditions particulières dans lesquelles il devait exécuter sa statue et, avant tout, la construire, car une pareille statue appartient à l'architecture au moins autant qu'à l'art statuaire.

Et d'abord, quand une figure s'élève au-dessus de l'Océan, à l'entrée d'une rade, et qu'elle doit être aperçue de loin, par les navigateurs d'un côté, et de l'autre par les habitants des rivages de la mer, il importe que la masse en soit compacte, indivise pour ainsi dire, sans aucune saillie remarquable, sans aucun accessoire détaché, sans aucun trou, car autrement elle serait à demi dévorée par l'immensité de l'espace environnant; elle se noierait dans les couches lumineuses ou brumeuses de l'air. De plus, pour que la statue se débrouille aisément à la distance d'où on l'apercevra, il est essentiel que le mouvement en soit simple, et qu'elle présente dans la silhouette des lignes peu rompues, de grandes lignes parfaitement intelligibles, et, dans le modelé, des plans principaux dans lesquels les plans particuliers soient fondus et perdus.

Ces conditions, M. Auguste Bartholdi les a très-heureusement observées dans sa statue colossale, conçue et exécutée selon les lois de l'art synthétique, de l'art concentré, tel qu'il a été compris par les Égyptiens et les Assyriens, qui ont su cependant mettre de la finesse dans les modelés les plus sommaires et sous-entendre des nuances de forme jusque dans les sculptures les plus grandioses.



PERRON COUVERT DE PALAIS RUSSE

Dessin de M. Viollet-le-Duc pour son livre *l'Art russe*, édité par la librairie Vve Morel et Cie.

(Voir le n° 98 des *Beaux-Arts illustrés*.)

Matériellement, le colosse de la *Liberté éclairant le monde* est exécuté en cuivre battu de 3 millimètres d'épaisseur; elle est faite par pièces; elle sera montée sur une charpente en fer, et c'est un savant architecte, M. Viollet-le-Duc, qui dirige les travaux d'assemblage et de construction intérieure. On comprend bien, en effet, que la forme extérieure d'une statue dont le derme est si mince doit être l'enveloppe d'une armature, d'un noyau en métal, d'une *âme*, comme le dit si bien le langage des gens de l'art. Mais cette armature doit laisser elle-même des vides, et comment les remplir pour assurer la stabilité de la statue de façon qu'elle puisse résister, par son volume et par son poids, à la violence des vents et aux tempêtes de mer?

Ordinairement le remplissage se fait avec un plein de maçonnerie adhérent à l'armature et à son enveloppe; mais ce procédé n'est pas sans inconvénient. Si quelque accident survient, si le tassement amène des fentes, des ruptures dans la charpente, s'il se fait dans le métal des fissures pouvant livrer passage aux injures de l'air, il devient nécessaire de tout démolir pour porter remède aux parties lésées. On a donc imaginé un système de cloisons internes que l'on remplira de sable. Dans ce système, le vide se fera aisément au moyen d'un clapet qui sera placé au-dessous de chaque cloison, et qu'il suffira d'ouvrir pour que le sable s'écoule de lui-même et laisse place à l'ouvrier chargé de la réparation.

Nous sommes allé voir dans les vastes ateliers de MM. Monduit, Gaget, Gauthier et Cie de quelle manière se bâtissait ce géant vêtu de bronze. Rien de plus curieux que le travail auquel nous avons assisté. Encore n'avons-nous vu que la tête du colosse, haute de 5 mètres environ, et le col, dont la longueur mesure et dépasse même la taille moyenne d'un homme, car en appuyant ses pieds sur la clavicule on n'atteindrait pas le menton. L'ouvrier, au moyen de ces bois découpés, légers et minces qu'on appelle des gabarits, prend les dimensions et le calibre des formes qu'il étudie ensuite sur le modèle de l'artiste. La vue des échafauds dressés pour l'exécution de cette immense tête et sa masse imposante, à travers les horizontales et les verticales de la charpente provisoire de l'atelier, forment à elles seules un objet de curiosité, un spectacle inattendu, qui intéresse vivement tous les visiteurs.



CONSTRUCTION MILITAIRE RUSSE DU XVe SIÈCLE

(Dessin de M. VIOLLET-LE-DUC.)

En ne donnant que 3 millimètres d'épaisseur à l'enveloppe de ce colosse incomparable, on emploiera 25,000 kilogrammes de cuivre qui ont été généreusement donnés par un métallurgiste de Paris, tandis qu'un industriel américain proposait au Comité de fournir gratuitement les appareils et la lumière du phare à établir dans la tête de la statue. Cette émulation de générosité prouve assez que la Commission franco-américaine, en prenant l'initiative de consacrer un des grands souvenirs de notre histoire par un monument dont le caractère a quelque chose de sublime, aura travaillé plus efficacement à l'union des deux peuples que ne le firent jamais les diplomates avec leurs protocoles, leurs notes, leurs traités et leurs conférences. On en peut juger aussi par le chaleureux accueil fait en Amérique au projet de la Commission, et par cette résolution que la Chambre des représentants a votée à l'unanimité le jour anniversaire de la naissance de Washington : « Le président est invité par la Chambre à accepter la statue de la Liberté offerte aux États-Unis par le peuple français, à concéder pour

cet objet un emplacement dans la baie de New-York, enfin à pourvoir à l'inauguration et à l'entretien du monument. »

Grâce à la persévérance infatigable de la Commission, dans laquelle, il faut bien le dire, quelques grands noms brillent par leur absence, l'achèvement de l'œuvre ne tardera pas à être assuré, car, des millions qu'elle coûtera, il ne reste à parfaire, par voie de souscription, qu'une somme de 180,000 francs, et il suffit pour cela que les conseils municipaux des principales villes de France suivent l'exemple donné par les villes de Rouen, du Havre, de Meaux, de Nancy et autres. Dévoué corps et âme à son œuvre, l'artiste a complétement abandonné au profit de la souscription le bénéfice qu'il eût retiré de ses droits d'auteur dans la reproduction de son petit modèle qui mesure un mètre de haut. D'accord avec lui, le comité de l'Union franco-américaine a décidé qu'il serait fait un nombre limité de reproductions en terre cuite du modèle de M. Bartholdi, et que ce nombre ne dépasserait pas deux cents, afin que les amateurs des deux mondes qui voudraient posséder ce petit modèle fussent tentés, comme ils le sont toujours un peu, par le prix qu'ajoute la rareté à la valeur intrinsèque d'un ouvrage d'art.

Quand on songe que le Colosse de Rhodes, sous lequel passaient quelques petites barques décorées du nom de navires, était regardé par les anciens comme une des sept merveilles du monde, on se demande ce que penserait un architecte ou un ingénieur du temps jadis en voyant se dresser au seuil d'un vaste continent inconnu à l'antiquité une statue vraiment gigantesque, dont l'extrémité s'élèvera à 69 mètres au-dessus du niveau de la mer, dont la tête sera un phare, et en voyant, du haut d'un vaisseau mû par la vapeur, éclater dans la nuit les splendeurs d'une lumière électrique.

Pour notre compte, nous sommes heureux que le nom d'un artiste français demeure attaché pour toujours à une conception aussi patriotique et aussi humaine, à une œuvre aussi grandiose. La statue que les États-Unis ont acceptée comme un présent de la France, pour la placer aux avant-postes du continent américain, sera le premier objet qui frappera les regards du voyageur quand il aura traversé l'Océan pour aborder aux États-Unis, et le dernier qu'il perdra de vue en quittant les rivages de l'Amérique. « Elle ne ressemblera pas, comme l'a si bien dit M. Édouard Laboulaye, à ces colosses de bronze tant vantés, dont on raconte avec orgueil qu'ils ont été coulés avec les canons pris sur l'ennemi : elle aura sur ces tristes monuments l'avantage d'être faite de cuivre vierge, fruit du travail et de la paix. »

C'est donc une très-noble idée, encore une fois, une idée suggérée par la poésie de l'art et avouée par la politique la plus généreuse, qui est aussi la plus habile, que celle de donner pour emblème à la fraternelle amitié des deux nations une Liberté rayonnante de lumière. Et l'idée, il faut bien le dire, est ici plus haute que la statue, car, si étonnantes que soient les proportions du colosse, il resterait petit s'il n'était pas pour exprimer une pensée grande. La grandeur est une qualité de l'esprit.

Charles Blanc.

L'ART AU THÉATRE

Si le théâtre de l'Odéon a déployé tout le luxe imaginable pour encadrer le *Balsamo* d'Alexandre Dumas, nous devons lui tenir compte de ne l'avoir point poussé jusqu'à employer la lumière électrique. Malgré cette absence, les esprits chagrins ont trouvé tant de luxe un peu excessif sur une scène qui devrait être avant tout littéraire, et que deux ou trois drames ou comédies de jeunes auteurs y auraient été mieux à leur place que tant de satins et de brocarts brodés et taillés en robes ou en habits ; car c'est par le costume surtout que brille la mise en scène de la nouvelle comédie.

Trois décors sont à citer cependant :

Un parc au printemps, par M. Chéret, fort bien planté et d'un vert adouci très-agréable, bien qu'un peu uniformément éclairé en toutes ses parties; un salon de Versailles, un soir de présentation, tous ses lustres allumés, et la place Louis XV la nuit du feu d'artifice du 30 mai 1770.

Le salon de Versailles doit être l'un de ceux qui sont placés à chaque extrémité de la galerie des Glaces, bien que l'on voie celle-ci non en perspective fuyante, comme cela devrait être, mais en travers, lorsque l'on ouvre les portes du fond. On a beaucoup parlé de ce fond de châssis garnis de glaces, et l'on prétend qu'on a été obligé de les tamponner afin d'en annihiler le pouvoir réflecteur, sans cela la salle s'y fût mirée. Aussi l'effet sur lequel on comptait a-t-il été nul. Excellent argument pour ceux qui veulent que la fiction des choses remplace au théâtre les choses elles-mêmes, toutes les fois qu'elles ne sont pas absolument indispensables à l'action.

Le décor de la place Louis XV vue de l'avenue Gabriel, fermée au premier plan par deux files d'arbres où la foule est entassée, est surtout remarquable par la façon dont cette foule est mise en scène.

Lorsque les premières fusées tirées dans la coulisse ont éclaté en arrière-plan, une houle se fait, découvrant une toile de fond où sont figurées la place et la foule qui la couvre; la panique se déclare, un voile de crêpe noir s'élève, et, dans la nuit, des formes vagues s'agitent et des appels désespérés s'entendent, puis le brouillard noir se dissipe, et l'allée s'aperçoit de nouveau jonchée de cadavres et de blessés qu'éclairent les lanternes des médecins qui y cherchent ceux qui respirent encore.

Les costumes sont splendides, ceux des hommes comme ceux des femmes, et taillés dans des étoffes d'une richesse de bon goût. On a surtout remarqué celui que porte à la cour le duc de Richelieu. Il est d'une finesse de ton charmante, mais d'une couleur

qui n'est point du temps, étant de celles que l'on a extraites tout récemment de la houille.

De tous les costumes de femmes, celui qui a produit le plus d'effet est celui que porte Mme du Barry lorsqu'elle arrive à la cour, pour être présentée à la dauphine, au milieu de l'émotion générale et lorsqu'elle n'y était plus attendue. Il faut dire qu'il est élégamment porté par Mlle Léonide Leblanc, dont la poitrine disparaît sous un quadruple rang de diamants.

La coupe du corsage de cette robe a soulevé de grandes discussions parmi les spectatrices. Les manches laissent la naissance des bras complétement nue, mais des bretelles passent par-dessus les épaules.

Il a semblé à plusieurs que dans les gravures du temps ces bretelles étaient précisément la limite du corsage qui, coupé carrément, couvrait toujours la naissance des bras, et qu'il y avait un mélange hybride du décolleté moderne et du décolleté ancien : celui-ci gagnait d'ailleurs en descendant ce que l'autre gagne en s'élargissant.

Une gravure d'après Moreau et une autre d'après Leclerc, représentant une dame qui quête vêtue de façon à perdre les âmes de ceux qui se rachètent par leur offrande, semblent donner raison à la couturière de Mlle Léonide Leblanc, sous cette réserve que la ligne du corsage s'y continue mieux sur le bras que l'actrice ne nous l'a montré.

Ce point grave éclairci, ajoutons que la guirlande de roses en écharpe qui se voit dans le portrait de Drouais a été conservée sur la robe. Nous regrettons que lorsqu'elle porte un costume de ville, dans l'acte où elle se rend chez Balsamo, Mme du Barry n'ait pas revêtu le mutin costume de chasse, moitié d'homme, moitié de femme, que donne le second portrait de Drouais.

Notons encore un costume de soubrette, très-sobre et très-vrai, coupé dans une étoffe rayée rouge passé et gris.

A. D.

L'EXPOSITION

Si l'on reste quelques jours sans visiter les travaux de l'Exposition universelle, on est étonné, lorsqu'on y retourne, de leur état d'avancement. Ce qui s'est fait dans ces derniers temps est vraiment surprenant.

Le palais du Trocadéro est complétement achevé à l'extérieur et il ne reste plus à terminer que les tours minces et étagées qui sont placées sur les côtés du dôme. Il ne reste plus rien à faire aux deux galeries demi-circulaires qui partent du grand palais des fêtes, pas plus qu'aux petites tours qui séparent chacune d'elles en deux parties égales, pas plus qu'aux deux tours carrées, percées à jour et ornées de colonnettes, qui s'élèvent aux extrémités de ces galeries.

Quand, après avoir circulé sous les colonnades, on entre dans les galeries destinées à l'exposition historique, on s'aperçoit que la décoration intérieure marche à grands pas. Sur les murs sont déjà apposées des toiles incombustibles sur lesquelles quelques dizaines d'ouvriers sont occupés à peindre des ornements appropriés au genre spécial des objets qui seront exposés dans ces vastes galeries. La plupart des vitrines, de trois modèles différents, destinées à garnir ces salles, sont déjà arrivées ; on ne saurait tarder à les mettre en place et, bien qu'il y en ait plusieurs centaines, tout sera prêt en temps voulu. M. de Longpérier pourra alors installer la magnifique exhibition de toutes les merveilles que lui ont adressées de tous les coins de la France nos plus riches collectionneurs.

Si l'installation de l'exposition historique ne doit inspirer aucune inquiétude, il n'en est pas de même de l'achèvement, pour le 1er mai, de la grande salle des fêtes. On espère cependant encore que tout sera à peu près terminé à l'époque fixée. On travaille jour et nuit à la décoration de la salle.

Quittons maintenant le palais et promenons-nous dans le parc du Trocadéro. Ici des centaines d'ouvriers remuent la terre, organisent les plates-bandes, empierrent les allées, établissent les trottoirs, préparent les gazonnements ; on travaille de tous les côtés à la fois et vite, maintenant qu'il n'y a plus de gros charrois à faire. Le grand aquarium d'eau douce, qui occupe presque la moitié du côté droit du parc, est à peu près achevé, et l'eau circule déjà dans toutes ses parties ; on établit en ce moment les ponts de bois qui permettront de circuler, d'entrer, de sortir, de monter, de descendre, d'examiner, en somme, tous les détails de cette bizarre construction souterraine.

Depuis plus de huit jours, on ne touche plus à la grande cascade du Trocadéro ; elle est achevée. Il y a une semaine environ, on a apporté le premier des grands objets d'art qui doivent la décorer : c'est un taureau immense, œuvre du statuaire Caïn ; les autres groupes et statues qui seront étagés le long de la cascade doivent arriver incessamment.

Les constructions répandues dans le parc sont ou achevées, comme le palais algérien et les pavillons de l'administration des forêts, ou très-avancées, comme les paliers ou pavillons chinois, persan, tunisien, suédois, etc. Le pavillon égyptien, seul, est à peine commencé, mais toutes les pièces qui doivent le composer sont là, sur le sol, et elles seront vite ajustées.

En passant la Seine, nous constatons que le tablier qui recouvre le pont d'Iéna est maintenant établi et qu'il ne reste plus qu'à le recouvrir.

Arrivons maintenant au Champ-de-Mars ; toutes les constructions qui occupent l'espace laissé vacant par le palais sont en très-bonne voie et presque achevées. Citons notamment les bâtiments du Creuzot, du ministère des travaux publics, de la manufacture des tabacs, de la Compagnie du gaz, de la Société de secours aux blessés, etc.

La façade principale du palais, dont on achève le grand pavillon central, prend tournure ; les belles faïences de MM. Parvillé et Jean égaient beaucoup cette construction de fer ; on a mis en place la plupart des immenses statues de pierre représentant les contrées du monde qui prennent part à notre Exposition, et on a essayé la décoration par la dorure et la peinture de cette façade monumentale. Cette décoration est riche et très-réussie.

Si, pénétrant dans le palais du Champ-de-Mars, nous entrons dans la section étrangère, nous voyons que certains pays mettent le plus grand empressement à préparer leur exposition. La Suède et la Norwége, l'Angleterre, le Japon, la Chine sont les puissances dont les

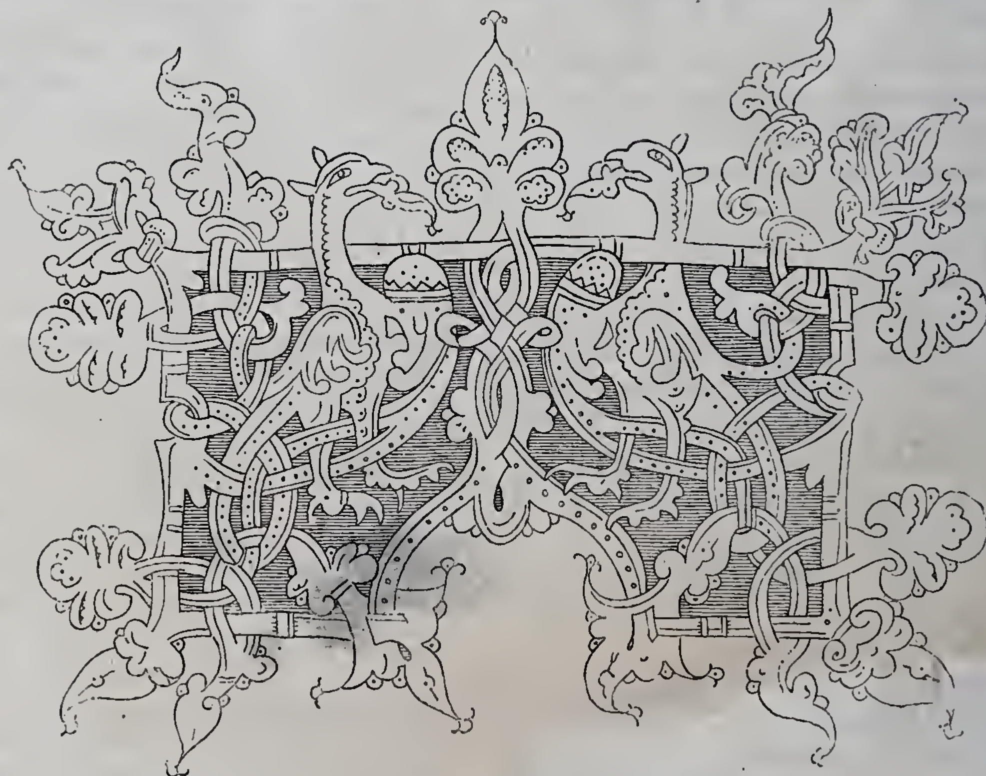
travaux sont surtout en voie d'achèvement. L'Espagne, la Russie et les États-Unis sont les moins avancés. Mais il n'y a aucune crainte à avoir sous ce rapport. Les trains qui apportent les vitrines, les caisses d'objets à exposer se succèdent sans interruption.

Il en est de même dans la section française, où nos exposants préparent leurs salles et leurs vitrines avec la plus grande activité. Chacun s'occupe du petit coin qui lui est réservé et chacun sera prêt à l'heure dite. Nous ne serons pas en retard pour recevoir nos hôtes.

L'exposition des beaux-arts se compose, on le sait, d'une suite de bâtiments carrés ou rectangulaires reliés entre eux, d'un seul rez-de-chaussée et éclairés par le haut. Ces bâtiments d'extérieur peu coquet, coupés en deux par le bâtiment réservé à l'exposition de la ville de Paris, s'étendent d'une extrémité à l'autre du palais, et séparent la section étrangère de la section française. On y travaille activement; la plupart des velums destinés à tamiser la lumière sont en place, et un grand nombre de peintres-décorateurs s'occupent de l'ornementation de ces salles.

Quant à l'exposition de la ville de Paris, il ne faut pas compter l'ouvrir avant le 8 mai, bien qu'on y travaille, tout à la fois, à l'établissement de la charpente, des murs, à la couverture, à la peinture, etc.

En somme, activité immense tant au Trocadéro qu'au Champ-de-Mars. Tout sera certainement prêt pour le 1er mai, sauf la salle des fêtes et l'exposition de la ville de Paris, et encore celle-ci n'éprouvera-t-elle qu'un retard de quelques jours. PHILBERT BRÉBAN.



ORNEMENT TIRÉ D'UN MANUSCRIT RUSSE DU XIVe SIÈCLE

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Les envois de Rome.

L'exposition publique des envois de Rome a lieu, à la villa Médicis, du 1er au 15 avril courant.

La cérémonie d'inauguration a été présidée par M. le ministre de France près le gouvernement italien.

Après cette exposition, les travaux obligatoires de nos jeunes artistes seront adressés au ministère des beaux-arts, à Paris, où une nouvelle exposition aura lieu, au mois de juin, à la salle Melpomène.

Nous donnons, d'après le *Temps*, la liste des œuvres de nos artistes :

PEINTRES.

1re année. — M. Wincker : *Sainte Élisabeth de Hongrie soignant un lépreux.*

2e année. — M. Comerre : *Le Lion amoureux.*

3e année. — M. Besnard : *Copie d'après Raphaël* (Vatican).

4e année. — M. Morot : *Les Femmes ambronnes protégeant la retraite de leurs maris contre Marius.*

SCULPTEURS.

1re année. — M. Lanson : *La Résurrection du Christ.*

2e année. — M. Hugues : *Francesca da Rimini et Paolo Malatesta aux enfers.*

3e année. — M. Injalbert : *Tête d'étude* (buste marbre).

4e année. — M. Idrac : *Mercure inventant le caducée* (marbre).

ARCHITECTURE.

1re année. — M. Blondel : Étude sur les temples de *Vesta* (Rome), *Fortune virile* (Rome et Cori).

2e année. — M. Paulin : Études sur le *Portique d'Octavie*, le *Théâtre Marcellus* et le *Temple du Soleil* (Rome).

3e année. — M. Loriot : *Monument de Lysicrate* (Athènes). Restauration essai.

4e année. — M. Lambert (Oscar) : Études sur l'*Acropole d'Athènes* (état actuel et restauration).

GRAVURE EN TAILLE-DOUCE.

1re année. — M. Boisson : *Étude d'après Raphaël* (galerie Doria).

GRAVURE EN MÉDAILLES ET PIERRES FINES.

2e année. — M. Roty : *Faune et Faunesse* (modèle de camée) ; médaille commémorative de l'*Exposition universelle* de 1878 (projet esquisse) ; *Jeune fille* (étude, plâtre).

UNE VISITE A LA CHAPELLE SIXTINE

Nous extrayons de *Notes inédites sur l'Italie* l'article suivant, qui nous a paru emprunter un intérêt tout particulier aux préoccupations de l'heure présente. Nous n'avons pas besoin de dire que nous laissons à celui qui a signé ces lignes la responsabilité des opinions artistiques qu'il a cru devoir émettre.

La chapelle Sixtine est, on le sait, une dépendance du palais du Vatican : c'est l'oratoire privé du pape. Ce n'en est pas moins un lieu ouvert à tous. Du temps où la santé de Pie IX lui permettait encore d'assister à la messe de la chapelle Sixtine, chacun



SIBYLLE DELPHIQUE

(Dessin de Gilbert, d'après une peinture de Michel-Ange à la chapelle Sixtine.)

y trouvait accès sans avoir ni à décliner son nom ni à se munir d'aucune carte d'entrée. L'obligation d'un costume absolument noir pour les hommes et les femmes, la pose d'une mantille sur les têtes féminines, telles étaient les seules conditions que l'étiquette de la cour de Rome imposât aux assistants.

Parlerai-je de la messe dite en présence des cardinaux, de l'effet pittoresque de toutes ces robes rouges durant presque toute l'année, violettes dans l'Avent et le Carême? Quel tableau à tenter! Et comment Delacroix n'a-t-il jamais songé à composer ce que Gautier eût nommé une symphonie en *rouge majeur* : l'office de la chapelle Sixtine? Jetez

sur le tout une lumière sans crudité, une vraie lumière de peintre; mêlez-y l'effet étrange des cierges en plein jour, ces points lumineux sans rayonnement, ces notes un peu criardes, qui n'en font que mieux ressortir l'harmonie de l'ensemble. Voilà la toile.

A côté de cette attrayante débauche de couleur, deux choses rendent à jamais illustre la chapelle du Vatican : le *Jugement dernier* de Michel-Ange et la musique de Palestrina. Je ne sais si l'on a jamais songé à rapprocher ces deux choses : elles me semblent pourtant unies par un lien très-étroit. *Ut pictura musica.* Palestrina, quoique avec moins de puissance, a chanté à peu près comme Buonarotti a peint. C'est le même art, élevé, austère, et, oserai-je le dire? un peu froid. Froid, le *Jugement dernier* de Michel-Ange! Cette assertion peut étonner d'abord et demande un prompt commentaire.

Il y a dans l'œuvre prodigieuse du maître florentin une puissance d'exécution et de composition qui émerveillera toujours les artistes et les frappera d'étonnement autant que d'admiration. Henri Regnault ne put en soutenir la vue. Sa main fut paralysée devant la Sixtine; et, comme effrayé par la rencontre d'un géant, il s'enfuit jusqu'en Espagne, où il trouva des maîtres aux visées plus humaines, à l'abord plus facile. Telle est la première impression causée par Michel-Ange, dont le génie, comme peintre, est renfermé là tout entier. Cette grandeur s'impose à nous et nous écrase.

Admirer est bon ; et, en face d'une telle œuvre, il faut toujours savoir commencer par là. Mais, cette admiration une fois sentie, il est légitime de l'analyser et de chercher à en pénétrer les causes. Eh bien ! ce qui nous saisit et nous renverse dans la grande page de Michel-Ange, c'est peut-être moins l'émotion de sa pensée que la profondeur de sa science. Joie des élus, désespoir des damnés, tout cela trouve sans doute sa place dans le *Jugement dernier*, mais en second ordre et comme à l'arrière-plan. En réalité et de bonne foi, il faut convenir que cette fresque, merveilleuse d'audace et de création presque surhumaine, est surtout une étude de nu et de raccourci unique au monde, un enchevêtrement étonnant de corps soulevés vers le ciel ou précipités dans l'abîme. Ce *tour de force* d'un grand génie, poussé jusqu'au sublime, constitue le principal intérêt du *Jugement dernier* de Michel-Ange.

Je ne m'arrête pas à cette singularité d'imagination qui dépouille de tout vêtement jusqu'au personnage du Christ lui-même. Mais il est certain, en dépit de la vigueur d'accent, de l'ampleur de conception de cette admirable fresque, qu'il n'y faut pas chercher cette impression de stupeur, d'effarement, de terreur profonde dont chacun doit se montrer saisi dans ce jour de colère et de justice divine. Cela est beau, cela est grand, cela est incomparable; mais il est tel *Jugement dernier* d'un artiste naïf du XVe siècle qui, sans être si beau ni si grand, vous pénétrera plus intimement de l'émotion terrible de ce dernier jour du monde. Les vieux maîtres de Bruges, par exemple, les van Eyck et les Memling, qui, comme *exécutants*, ne sont que des enfants à côté de Michel-Ange, entreront, le cas échéant, plus avant que lui dans la pensée du *dies iræ*.

Un maître au tempérament puissant comme le fut Buonarotti trouvait là une trop belle occasion de remuer les masses, de grouper des corps nus, de les enlacer dans le tournoiement d'une chute vertigineuse. La joie de prendre corps à corps tant d'obstacles et de se jouer avec tant de difficultés, le triomphe de cette lutte de géant l'exaltent, l'enivrent et dominent tout en lui ; il en oublie presque la pensée religieuse.

Au reste, ce qu'il y a de vraiment incomparable dans l'œuvre de Michel-Ange à la Sixtine, c'est moins peut-être le *Jugement dernier* que les pendentifs ornés de figures de prophètes. Ici l'expression est merveilleuse et la fougue d'exécution dépasse tout ce qu'on peut rêver. Les âmes inspirées de ces grands poëtes religieux éclairent d'une lumière intérieure les corps campés avec une hardiesse sans égale. Et cependant, ici encore, il y a ce besoin d'étonner, cette persistante volonté de frapper l'imagination qui ne quittent jamais le vieux maître. Comme Dante, comme Shakespeare, Michel-Ange est dans les plus puissants, mais il n'est pas dans les simples. Le premier mouvement en face des pendentifs est de s'écrier : « Que c'est beau ! » Mais le second, qui gâte peut-être un peu l'élan du premier, est de se dire : « Que c'est fort ! »

C'est par une égale tension d'esprit, une semblable recherche de la science et des combinaisons d'effets, que Palestrina se rapproche de Michel-Ange; c'est ainsi qu'il s'établit une fraternité entre ces deux grands esprits qui ont rempli les voûtes de la Sixtine, l'un des trésors de son pinceau, l'autre de l'harmonie de ses chants. A vrai dire, l'excès de ces préoccupations est bien plus imputable encore au musicien, qui, dans sa poursuite des accords savants et des harmonies ingénieuses, arrive parfois jusqu'à la sécheresse et l'absence d'idées intelligibles. Je crois, tout en tenant compte des ressources dont les musiciens de l'avenir disposent pour se singulariser, que les étrangetés discutées de Richard Wagner ne dépassent pas les étrangetés admirées de Palestrina. J'avoue mon étonnement le jour où j'entendis pour la première fois, à Rome, ces chants si estimés de la chapelle Sixtine. Je fus tenté de prononcer le mot de Beaumarchais : « Qui trompe-t-on ici ? »

Mon Dieu ! l'on ne trompe personne, et Palestrina est un grand musicien; mais il l'est en savant plus qu'en artiste. La recherche des combinaisons harmoniques l'absorbe et lui fait perdre de vue la pensée religieuse. Ces chants, qu'on admire aujourd'hui, mais qu'on admire froidement, c'est son cerveau qui les sut trouver, et non son âme. Bénédictin de l'art, il est de ceux qui ont défriché le champ aride où d'autres feront naître les fleurs et les moissons

dorées. Il faut estimer cette école et lui savoir gré des services immenses qu'elle a rendus à la composition musicale; mais c'est sans entraînement qu'on va vers elle, et on l'applaudit par réflexion.

Le mérite de Palestrina et des autres maîtres ses contemporains, italiens ou flamands, fut de jeter les bases de l'harmonie moderne et de préparer les grandes œuvres que nous entendons aujourd'hui. Leur tort fut de faire oublier des prédécesseurs moins forts qu'eux sans doute, mais bien plus émus et plus inspirés.

Il y a bientôt trente ans (c'était en 1849, à la rentrée des cours et tribunaux), un archéologue musical, M. Félix Clément, faisait entendre, sous les voûtes de la Sainte-Chapelle, ce joyau architectural, de vieilles *séquences* du moyen âge retrouvées dans un manuscrit de la Bibliothèque nationale. Il n'y eut qu'un cri d'admiration et, disons-le aussi, de surprise. Le moyen âge nous avait toujours semblé une époque si barbare, il était si bien convenu que l'art de la musique ne remontait pas au delà du XVIe siècle, qu'en écoutant ces chants d'un sentiment si pur, si touchant, si humainement religieux et si intelligible à notre goût moderne, la foule émue et charmée ne pouvait en croire ses oreilles. Et pourtant c'était bien là le complément nécessaire de ces édifices religieux du Nord qui, sans marbre ni matériaux précieux, arrivent à la suprême expression d'élégance et de richesse, de ces merveilles de pensée où la pierre parle, prie et s'élance vers le ciel. Comment ne l'avait-on pas pressenti? Comment avait-on pu croire que les hommes qui avaient élevé ces voûtes, qui les avaient ornées des plus admirables vitraux, n'avaient pas su exprimer dans leurs chants les sentiments traduits si sûrement par leurs édifices? Cette révélation comblait une lacune : la voix était restituée à nos vieilles cathédrales gotihques.

Pourquoi, depuis ce jour, n'a-t-on pas rendu plus de justice à nos vieux chantres nationaux, auxquels quelques-uns de ces chants permettent d'appliquer ce mot de génie dont on abuse trop souvent? Pourquoi le nom de Pierre de Corbeil, ce naïf et sublime compositeur du XIIIe siècle, n'est-il pas célèbre à l'égal de celui de Palestrina? Le temps rendra à ces grands artistes la gloire qui leur est due : il faut songer qu'ils n'ont reparu au jour que depuis trente ans. Ces maîtres, si injustement oubliés, ont donc une popularité à reconquérir; et, en art, la popularité vraie et durable ne se gagne que lentement.

Finissons sur les souvenirs nationaux. La chapelle Sixtine est sans doute un admirable musée, la musique de Palestrina une belle et curieuse chose; mais quand, de retour en France, nous nous arrêtons sous nos arceaux gothiques où un demi-jour mystérieux s'irise de toutes les couleurs des vitraux; quand les séquences du XIIe et du XIIIe siècle y résonnent, s'harmonisant si bien avec les vieilles cathédrales qu'à les entendre il semble que les pierres elles-mêmes s'animent et prennent une voix, alors nous nous disons que la France aussi eut son art, moins solennel peut-être et moins pompeux que celui de l'Italie, mais plus pénétré et plus ému. N'est-ce pas l'image du voyage lui-même, après lequel, si beau qu'il ait été, il fait toujours bon revoir ses amis et sa maison?

JULES GUILLEMOT.

L'ART ALLEMAND A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

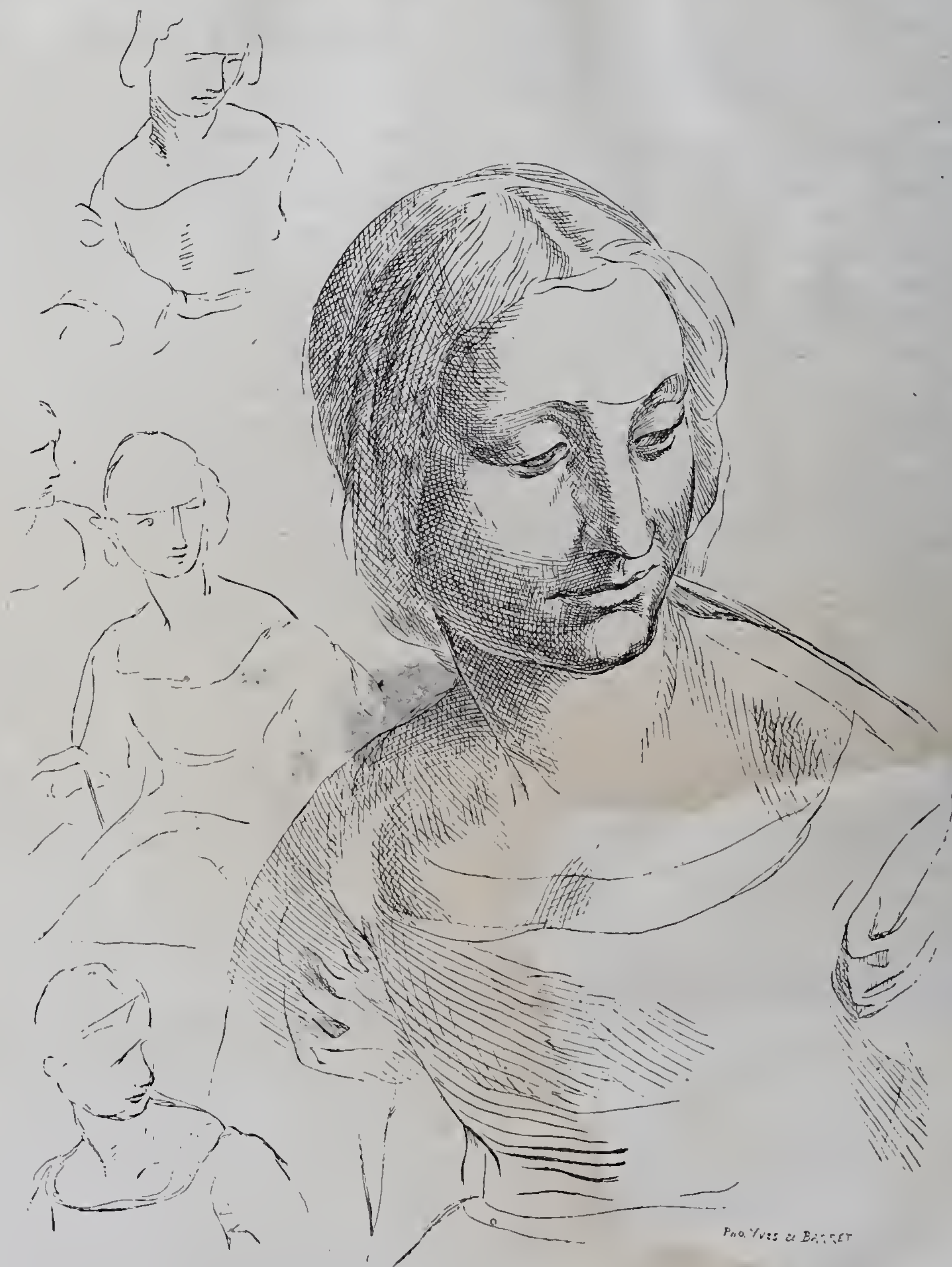
S'il est impossible de ne pas admettre que la participation de l'Allemagne à notre grande Exposition ait une importance réelle au point de vue politique, il est plus impossible encore de ne pas reconnaître combien l'abstention à laquelle on renonce enfin eût été regrettable, aussi bien pour les artistes allemands que pour la critique. Les premiers, à coup sûr, eussent été privés d'une précieuse source de publicité, d'une occasion solennelle d'affirmer leurs progrès, s'ils en ont fait, depuis dix ans. Quant à la critique, elle ne pouvait que déplorer, dans le vaste champ d'études qui va s'ouvrir, une lacune qui lui enlevait un moyen unique de comparaison et de réflexions.

Ce n'est pas que l'Allemagne pèse actuellement un poids bien considérable dans la balance artistique de l'Europe. Elle est restée, à cet égard, fort en arrière de l'Angleterre pour l'originalité comme pour la variété des œuvres. Mais l'art allemand a son caractère propre, des tendances distinctes, et offre ainsi un intérêt considérable pour qui aime à établir le rapport des idées, à cordonner les observations. Il y a quarante ans, l'art allemand, subissant le contre-coup du mouvement littéraire imprimé par Schlegel, se fit symbolique, allégorique, philosophique, c'est-à-dire que repoussant toute forme réelle, tout accident, toute particularisation, il s'enveloppa dans les solennels et inaccessibles mystères de l'abstraction. On lui donna aussi le nom de romantique; mais tandis qu'en France romantisme signifiait retour à la nature, en Allemagne il voulut dire réaction, et la peinture, remontant jusqu'aux maîtres primitifs, dédaignant même Raphaël qu'elle regarda comme trop paganisé, se perdit dans la quintessence du sentiment hiératique. La catholique Munich fut le berceau de cette école dont Cornélius et Overbeck se montrèrent les apôtres inspirés.

A Dusseldorf, sa rivale protestante, se formaient également une ligne d'artistes remarquables, Lessing, Bendemann, Achenbach, etc. Quand Guillaume IV arriva au trône, Munich émigra à Berlin et bientôt les monuments prussiens se couvrirent d'immenses fresques où toutes les conceptions de la métaphysique furent traduites par la couleur. La peinture se fit hégélienne, et Kaulbach, avec un talent de premier ordre, personnifia dans ses immenses compositions le rôle spéculatif des diverses époques. Cette forme de l'art monumental tel qu'il est compris en Allemagne, nous l'avons vue à l'Exposition universelle de 1867 à la suite de laquelle Kaul-

bach obtint une médaille d'honneur en même temps que deux de ses compatriotes, M. Knaus pour ses aimables scènes de genre, et M. Drake pour ses sculptures.

Aujourd'hui que les Cornélius, les Kaulback, les Overbeck, les Schnorr, les Winterhalter sont morts, l'école allemande a perdu beaucoup de sa grandeur. L'art officiel, académique, jouit encore d'un certain prestige, il est vrai, et possède de savants représentants en MM. Piloty, le célèbre professeur de Munich, Richter, Menzel, Henneberg, etc. Mais ce n'est pas celui-là que nous serons vraisemblablement à même



ÉTUDE DESSINÉE A LA PLUME PAR LÉONARD DE VINCI

(Voir le nº 97 des *Beaux-Arts illustrés.*)

d'apprécier dans quelques mois, car il ne quittera pas les murs de Berlin, de Dresde ou de Munich pour venir nous parler à Paris son prétentieux et obscur langage. Le « genre » et le paysage, la nature et la vie humaine, représentés dans leurs aspects pittoresques, dans leurs mœurs intimes et caractéristiques, voilà la peinture qui s'est spécialement développée en Allemagne depuis quelques années, celle qui s'est surtout fait remarquer aux récentes Expositions de Vienne et de Londres, et qui nous apprendra si nos voisins du Rhin ont su perfectionner ce qu'ils ont de sens plastique, et si l'art chez eux a fait quelque progrès.

Un certain nombre d'artistes allemands sont fidèles à l'Exposition annuelle des Champs-Élysées. Plusieurs même, comme MM. André et Oswald Achenbach, Cermak, Heilbuth, Menzel, Schreyer, ont reçu la croix de la Légion d'honneur ; M. Knaus, dont les toiles ont été popularisées par la gravure, est officier depuis 1867. Mais à côté d'eux il s'en trouve une foule d'autres qui, dans les scènes de genre ou le paysage se sont fait une brillante réputation. Si

Munich reste toujours l'école de la grande peinture, Dusseldorf transmet aux peintres les tendances sentimentales et goguenardes qui correspondent sans doute à certains côtés de l'esprit national. Le dessin, la couleur, la qualité de la lumière importent moins aux artistes allemands que l'intention morale de la composition; mais ceux-ci montrent néanmoins un sentiment souvent remarquable du pittoresque.

Les tableaux de MM. Aug. Holmberg, Christian Mali, R.-S. Zimmermann, F. Schlésinger, Slémering, Carl Gussow, etc., qui figuraient à l'Exposition universelle de Vienne, en 1874, annonçaient sous ce rapport de véritables progrès. Les paysagistes faisaient preuve, à cette même exposition, de qualités nouvelles de facture. Leurs compositions, d'un style assez élevé, sinon assez personnel, laissaient dans l'esprit une émotion profonde, d'un ordre certainement différent de celle que laissent, en général, les paysages français et belges. Les toiles, par exemple, de MM. Hans Gude, de Bade; Carl Hasch, d'Autriche; W. Wex, Aug. Horter, Duntze, Normann, etc., peuvent être citées comme d'excellents morceaux.



VUE DE FRANCHE-COMTÉ

(Dessin de M. de Groiseilliez, d'après Courbet.)

En résumé, l'art allemand semble, depuis quelques années, s'être un peu débarrassé de ses préoccupations métaphysiques pour s'occuper davantage des réalités vivantes qu'il avait jusqu'à présent dédaignées. Il descend dans la rue, représente la vie populaire, les scènes de la famille, les types nationaux. C'est là une évolution artistique intéressante, dont nous n'aurions pu apprécier la portée sans l'heureuse décision que vient de prendre l'empereur Guillaume et à laquelle tout le monde a applaudi.

V. Ch.

L'ÉCOLE DES BEAUX-ARTS

Les personnes qui visitent ou connaissent les salles de notre palais des beaux-arts, ouvertes au public, ne peuvent se figurer à quel point sont exiguës et insuffisantes les autres parties de notre école nationale d'art, la première cependant que possède le monde entier.

S'il leur était donné de parcourir l'École des beaux-arts dans tous ses coins et recoins, elles seraient stupéfaites de la misérable installation des neuf ateliers de l'École, trois pour les peintres, trois pour les sculpteurs, trois pour les architectes, où professent trente maîtres et où travaillent douze cents élèves;

elles constateraient que les soixante-quatre loges ne peuvent suffire pour les deux cents élèves qui ont à concourir, que la direction et l'inspection éprouvent des difficultés insurmontables pour la surveillance de l'exécution d'esquisses et de projets qui, s'ils sont faits avec sincérité et sans conseils, peuvent seuls donner une idée exacte de la valeur personnelle de chaque élève; elles avoueraient qu'il est inadmissible de laisser plus longtemps cachées aux yeux de tous ces magnifiques copies, peintures ou sculptures, qui gisent, innombrables, dans les greniers ou pourrissent dans les sous-sols et représentent cependant une valeur de plusieurs millions.

Tous les ministres qui, depuis 1871, se sont succédé à l'instruction publique et aux beaux-arts, ont reconnu qu'un aussi déplorable état de choses ne pouvait subsister plus longtemps, et tous ont promis de le faire cesser en accordant à notre École des beaux-arts les agrandissements qui lui sont indispensables. Mais aucun d'eux n'eut le temps de donner suite aux projets de réorganisation qu'exigent des services multipliés et croissants et l'exiguïté des locaux actuels.

M. Waddington poussa seul les choses plus loin et fit exécuter un travail d'ensemble à la suite duquel un remède fut indiqué. Ce remède consistait en l'achat, fait par l'État à la ville de Paris, d'un grand terrain carré de plus de seize cents mètres, sur lequel sont actuellement établis les bureaux et magasins d'une succursale du Mont-de-Piété et qui porte le n° 16 de la rue Bonaparte. Mais les ministres proposent et l'administration de l'Assistance publique dispose.

Bien que le ministère des travaux publics ait fait, au nom de l'État, les démarches nécessaires auprès de la ville de Paris, bien que M. le préfet de la Seine se soit toujours montré excessivement favorable à cet indispensable projet, bien que cette succursale du Mont-de-Piété soit dans un quartier riche où elle est presque inutile, bien que la ville ait offert à l'Assistance publique un autre emplacement de beaucoup préférable dans les terrains vagues du Luxembourg, on a trouvé chez cette administration qui ne veut rien entendre et prétend ne s'occuper que de ses petits intérêts particuliers, on a trouvé, disons-nous, une résistance passive contre laquelle, jusqu'à présent, les plus louables efforts sont venus se briser.

Mais, heureusement, les choses vont prendre une autre tournure dorénavant : le nouveau ministre de l'instruction publique, d'accord avec son collègue des travaux publics et M. le préfet de la Seine, prend la chose fort à cœur; il est, en outre, soutenu par la commission du budget, dont le rapporteur, M. Tirard, après une minutieuse visite de cinq heures à notre École des beaux-arts, a déclaré dans son rapport que « la commission exprimait le vœu de voir traiter les négociations en cours pour l'achat du terrain sur lequel est établie la succursale du Mont-de-Piété », terrain dont une grande partie avait été donnée en cadeau à l'administration de l'Assistance publique par le roi Louis XVIII.

Dès que ce terrain sera devenu la propriété de l'État, — et cela ne saurait tarder, dût-on en exproprier l'Assistance publique, — M. Coquart, architecte du palais des beaux-arts, se mettra à l'œuvre pour l'exécution des bâtiments, dont la construction durera deux années au plus et atteindra une dépense maximum de 1,500,000 francs. Ces bâtiments neufs, occupant la gauche de la grande cour du palais et ceux existant actuellement à droite de cette même cour, seront exclusivement consacrés à ce qu'on appelle les *Écoles*, qui se divisent en ateliers et salles de cours pour l'enseignement public et pour l'enseignement intérieur.

Dans le vieux palais resteront la bibliothèque, les archives qui renferment des merveilles de tout genre et d'une valeur inestimable et tout ce qui concerne l'art antique.

Mais l'acquisition et l'aménagement de ce terrain ne suffiront pas aux besoins de l'École, qui, nous le répétons, sont immenses. Aussi est-il fortement question d'un projet supplémentaire dont l'économie générale est celle-ci : l'État achèterait les six immeubles longeant la rue Bonaparte, entre cette rue et le palais actuel des beaux-arts; cet achat ne dépasserait pas 1,800,000 francs, cinq des propriétaires de ces immeubles désirant les vendre parce que la plupart de leurs baux sont expirés; sur cet emplacement seraient construites de vastes et claires galeries, faisant retour sur le quai, et leur établissement, terminé en deux années, n'excéderait pas la somme de 1,800,000 francs. Elles seraient affectées à tout ce qui concerne l'art moderne et à l'exposition des magnifiques copies que possède l'École.

Ce projet, lorsqu'il sera mis à exécution, aura en outre le très-grand avantage de permettre un élargissement de quatre mètres sur toute cette partie de la rue Bonaparte, et cette considération n'est certes pas à dédaigner.

Il est vivement à désirer que ces travaux de réorganisation et d'installation soient promptement commencés et rapidement menés, surtout en ce qui touche l'établissement des nouveaux ateliers, afin que nos jeunes gens aient toute facilité de suivre leurs cours et d'entrer, à leur tour, dans cette pléiade d'artistes fameux qui sont l'orgueil de notre pays.

PHILBERT BRÉBAN.

LE MUSÉE DE LA CHARITÉ

Il y a quelques jours, nous visitions l'hôpital de la Charité. Au moment où nous quittions la dernière salle, notre guide, un interne, nous invita à voir le musée.

Ce que peut être un musée d'hôpital, tout le monde le prévoit : une collection d'instruments divers aux formes étranges, qui rappellent à l'esprit le souvenir des chambres de torture du moyen âge, des vitrines exhibant des crânes trépanés, des mâchoires enlevées, des tibias sciés, des nez en argent, des fœtus monstrueux, frères Siamois et Millie-Christine en bocaux. On nous avait donc gracieusement conservé pour la fin une série de sensations nouvelles.

Avec un air plein de mystère et de gravité, l'on nous conduit devant la porte d'une salle au rez-de-chaussée du premier bâtiment de face. La clef tourne dans la serrure, la porte s'ouvre. De la cimaise au plafond, en face, à droite, à gauche, dans tous les coins, sur tous les panneaux, nous n'apercevons que... des peintures. Le plafond même, en forme de voûte, est décoré de nervures, de guirlandes, de mascarons et de médaillons. Pas le moindre instrument de supplice, pas un tibia ni un fœtus, tout au moins en réalité. Mystification complète : c'est un véritable musée en miniature que nous avons sous les yeux, musée composé d'œuvres signées de noms bien connus : Corot, Gustave Doré, Hamon, Harpignies, Feyen, Achard, etc. ; portraits, paysages, marines, scènes de genre, tableaux historiques.

Le récit des circonstances dans lesquelles cette salle de la Charité a été décorée par ces artistes constitue un chapitre inédit, sinon peu connu, des petits mémoires de l'art contemporain.

En 1853, les internes de la Charité avaient des relations très-suivies avec les élèves de l'École des beaux-arts. On se recevait mutuellement; on festoyait ensemble avec cordialité et entrain. A la Charité, dans la salle de garde des internes, il y avait même table ouverte pour tous ceux qui se présentaient. Les convives n'étaient tenus que d'apporter de la gaieté et de l'esprit. Sous ce rapport, ils étaient tous d'une richesse inépuisable, d'une prodigalité folle. Comme au dîner de Mme du Deffand, un bon mot, un trait d'esprit remplaçaient le hors-d'œuvre absent.

Les uns et les autres amenaient des amis. Renard, l'ancien ténor de l'Opéra, mort il y a quelques années, Goux, premier violon de l'Opéra, étaient des habitués. Murger venait souvent à ces réunions intimes ; il payait son écot généreusement. Quels joyeux éclats de rire, quelles saillies de verve endiablée devaient rompre le triste silence de ces sombres préaux de la Charité! Bien souvent on voyait apparaître derrière les vitres des grandes salles de pâles figures, curieuses, sur lesquelles les échos de cette jeunesse pleine de gaieté et d'expansion ramenaient un sourire d'espérance.

La souffrance et la mort s'attardaient un instant, dans leur œuvre de destruction, à écouter la vie et la jeunesse. On riait, on faisait des mots, de l'esprit, on disait des vers, on causait art, sciences, littérature et, quand la conversation menaçait de devenir trop sérieuse, une boutade du poëte de la *Vie de Bohême*, un calembour ou un impromptu faisaient diversion, et Renard entonnait, en sourdine, une chanson dont tout le monde reprenait en chœur le refrain. S'il ne s'y mêlait pas de temps à autre quelques petites voix féminines, celle de Mimi Pinson ou de Musette, la légende ne le dit point. Un poëte n'aurait garde, sans doute, de laisser échapper l'occasion d'une antithèse aussi pittoresque, mais le simple rôle de chroniqueur nous interdit toute fantaisie qui pourrait compromettre l'exactitude de notre récit.

Pour reconnaître la gracieuse non moins qu'écossaise hospitalité dont ils étaient l'objet, les artistes décidèrent un jour *proprio motu* de décorer la salle où avaient lieu ces agapes fraternelles. Ils se mirent immédiatement à l'œuvre, et en moins de trois mois le travail était achevé.

Dans le panneau supérieur du fond, dans l'arcature, Gustave Doré a peint une composition qui représente Hippocrate recevant l'hommage de tous les inventeurs en médecine et en chirurgie. L'un présente le spéculum, un autre un fœtus dans un bocal, celui-ci un instrument pour arracher les dents « sans douleur » ; celui-là un forceps, un cinquième un trépan ; que sais-je encore? enfin, tous les instruments qui servent à soulager la pauvre humanité souffrante. La composition est très-pittoresque, pleine de fantaisie, dans une note héroï-comique des plus amusantes.

A droite, dans la même disposition, M. E. Feyen a représenté une leçon de Velpeau. Le maître est debout, le tablier blanc à la ceinture, devant un malade étendu sur un lit d'opération. A droite et à gauche sont groupés ses nombreux élèves, attentifs, l'œil fixé sur le patient. M. E. Feyen, à l'exemple des artistes anciens, s'est portraicturé dans un coin du tableau, esquissant cette scène pittoresque.

Le panneau de gauche, faisant pendant, est consacré à l'illustration d'un événement médical qui a fait beaucoup de bruit à Paris, il y a dix-huit ou vingt ans : l'exécution du fameux docteur Noir.

Hippocrate est assis sur son trône, au pied duquel est étendu un cancéreux mort. Tout autour sont des médecins remplissant le rôle de juges. Un bourreau chasse à coups de fouet le docteur Noir qui s'enfuit emportant sous son bras deux paquets d'*arrow-row*, sa panacée universelle.

L'exécuteur des hautes-œuvres est M. Fauvel, alors interne de Velpeau, aujourd'hui si sympathiquement connu dans le monde artistique et médical. Cette peinture est l'œuvre de M. Foulongne.

La paroi de gauche est divisée en quatre panneaux de 60 à 70 centimètres de hauteur et autant de largeur. Le premier contient un paysage de Français, malheureusement un peu détérioré. Au centre sont deux compositions originales signées Stéphane Baron. Elles représentent les sujets suivants :

1° Une bande d'Amours qui ont un peu trop couru le monde et

> Qui, maudissant leur curiosité,
> Traînant l'aile et tirant le pied,

s'en viennent frapper à la porte d'une maison hospitalière. Avant de franchir le seuil, le plus maltraité se retourne et lance dans le lointain, où se profilent deux ombres railleuses, un regard de dépit accompagné d'un geste menaçant;

2° Le séjour de cette paisible retraite leur a été propice. Frais, pimpants, le teint vermeil et l'œil en feu, ils prennent leur volée avec précipitation et partent allègrement en quête de nouvelles aventures joyeuses.

Peints dans la tonalité vaporeuse et rose des peintres galants du XVIIIe siècle, ces petits panneaux rappellent également leur grâce frivole et leur esprit facile. Mais il s'y mêle une note fantaisiste pleine d'originalité qui atténue la légèreté du sujet. Un superbe effet de soleil couchant, inondant le ciel de stries d'un rouge splendide, peint par M. Harpignies, encadre pittoresquement cette composition qui illustrerait agréablement Jean Second ou Collé.

Une pochade représentant une parodie très-plaisante de la course des apothicaires de *M. de Pourceaugnac*, une scène comique de *Lutteurs forains*, complètent la série des fantaisies burlesques et quelque peu rabelaisiennes.

Sur la paroi en face, Corot a peint un paysage très-intéressant dans le style de sa seconde manière, qui n'est point dépourvue de charme et de poésie, comme on a pu en juger par les tableaux fort rares de cette période qui faisaient partie de l'exposition posthume des œuvres du maître. A côté est un effet de neige très-pittoresque, peint par M. Fauvel.

Sur la paroi du fond, deux paysages agréables, signés Achard et X..., sont placés de chaque côté de la porte donnant accès au vestiaire des médecins de l'hôpital. Le panneau de cette porte est décoré d'une composition en grisaille de Hamon, la perle de cette petite collection. Cette composition, mesurant 70 centimètres de hauteur environ, représente la Foi, l'Espérance et la Charité sous une forme aussi originale que poétique. Une femme debout, dont la physionomie rappelle par sa grâce majestueuse, son caractère pur et chaste et par sa vérité humaine les madones d'André del Sarte, presse maternellement sur son sein un enfant. A ses pieds, de chaque côté, sont debout deux autres bébés qui tiennent avec une gravité charmante les emblèmes de la Foi et de l'Espérance, un calice et une ancre. Une branche de rosier, saillant du piédestal, encadre une partie du panneau.

C'est délicieux et ravissant de tous points. La Charité possède là un véritable petit chef-d'œuvre du maître regretté, que les amateurs couvriraient d'or certainement. Mais, pour leur épargner toute déception, nous les prévenons que l'administration de cet établissement ne songe point à s'en défaire. Elle attache à ces souvenirs artistiques le plus grand prix. Lorsque, il y a quelques années, on restaura l'hôpital, les architectes voulurent faire enlever les peintures de la salle des internes. Tout le monde, administrateurs, médecins, internes, etc., protesta énergiquement. Le musée fut maintenu, et même, pour en assurer la conservation, on détacha du service de garde la pièce où il se trouve. Les internes de la Charité sont fiers de leur musée et le montrent avec orgueil aux visiteurs. Les *anciens* qui aujourd'hui, pour la plupart, sont les gloires de la science française, les maîtres de la nouvelle génération médicale, viennent le revoir fréquemment. Ils retrouvent là des souvenirs vivants de leur jeunesse.

Au-dessus des panneaux que nous venons de décrire, sur tout le pourtour de la salle, court une série de médaillons, au nombre de 62, contenant les portraits de la plupart des médecins de l'époque. Nous citerons, entre autres, ceux de Dolbeau, Velpeau, morts aujourd'hui; Robin, professeur d'histologie, sénateur; Gubler, professeur de thérapeutique à la faculté de médecine, etc. Tous ces portraits sont très-ressemblants.

Voilà ce qu'est le musée de l'hôpital de la Charité. Si vous avez jamais la bonne fortune d'être invité à le visiter, ne vous récusez point, redoutant de vous trouver en face d'une collection d'instruments de torture et de monstruosités. Acceptez avec empressement, et vous aurez le plaisir de voir quelque chose de fort original et de très-intéressant; en même temps vous comblerez de joie les aimables internes qui vous serviront de guides, et ainsi vous obligerez votre serviteur, en lui permettant de s'acquitter envers eux d'une dette de gratitude.

MARIUS VACHON.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Les manufactures de l'État à l'Exposition.

Nous avons dit dans un de nos précédents numéros que les manufactures de l'État, les Gobelins, Beauvais et Sèvres, auront, au Champ-de-Mars, un local réservé où seront exposés leurs plus beaux produits.

Voici l'indication précise des sujets provenant de la manufacture des Gobelins qui garniront l'un des côtés de la salle d'exposition :

La Terre, sujet imité de Charles Lebrun, le célèbre peintre du XVIIe siècle, directeur des Gobelins, où il mourut en 1690 : cette tapisserie est terminée depuis 1874; *l'Eau*, sujet également imité de Charles Lebrun, terminé l'année dernière; *Saint Jérôme*, imité d'une composition d'Antonio Allegri da Corregio ; *le Vin*, *les Fruits*, *la Chasse*, *la Pêche*, *la Pâtisserie*, *les Glaces*, *le Thé*, *le Café* (ces sujets forment huit panneaux d'égale dimension qui sont destinés à la salle du buffet de l'Opéra de Paris); *la Visitation*, imité de Ghirlandajo ; *le Vainqueur*, de Ehrmann; *Séléné*, de Jules Machard; *Tornatura*, *Sculptura*, sujets de deux panneaux décoratifs réservés à la manufacture de Sèvres (musée céramique).; *Pénélope*, sujet destiné au Conservatoire des arts et métiers; une *Vierge* et un *Enfant Jésus*, d'après Salvi; *l'Étude*, d'après Fragonard ; *Sainte Élisabeth de Hongrie*, tapisserie qui sera fort remarquée : elle est imitée d'un ouvrage de même nature fort ancien, prêté à la manufacture par Mme la maréchale de Mac-Mahon ; *la Mélancolie*, *Sainte Agnès*.

D'autres tableaux de moindre importance et des tapisseries exécutées par les élèves figureront dans cette salle.

La manufacture de Beauvais occupera le mur opposé. Elle aura trois tableaux, *le Lion devenu vieux*, *le Coq et la Perle*, *le Loup devenu berger*, trois fables de La Fontaine. On remarquera en outre un certain nombre de compositions ayant pour sujets divers animaux et des étoffes pour meubles ; plus, des travaux d'élèves.

La manufacture de Sèvres occupera les vitrines garnissant la salle et des socles élevés au centre pour les grandes pièces.

Château de Saint-Germain.

La chapelle du château de Saint-Germain-en-Laye est, en ce moment, aux mains des ouvriers et des artistes.

Au début de cette entreprise, guidé par des notes que l'on avait trouvées dans les archives du château, on a cherché d'abord à rendre à cet édifice ses proportions premières, c'est-à-dire celles qu'il avait sous François Ier.

A cet effet, on a pratiqué des fouilles à l'intérieur même de la chapelle et, l'on a bientôt acquis la certitude que, à une époque déjà éloignée et que l'on croit dater du milieu du règne de Louis XIV, le sol de cette chapelle avait été exhaussé.

On a retrouvé, à une profondeur de $1^m,60$ environ, le sol primitif, et, par suite, les colonnettes se trouvant allongées, leurs chapiteaux et les motifs d'architecture du chœur ont repris leur place, rendant ainsi à ce sanctuaire son aspect léger et élancé.

Ce premier travail une fois achevé, on a sondé le mur du fond de la chapelle, sur la paroi duquel était peinte une immense rosace. Là encore on a découvert, sous un mince ouvrage en maçonnerie, une magnifique rosace percée dans la pierre mais placée plus bas que la rosace en peinture.

Enfin, en fouillant dans le mur latéral de droite, au fond de l'édifice, on a retrouvé, à une profondeur de près de 80 centimètres, une porte étroite communiquant avec la tourelle d'angle de la cour d'honneur, et, par conséquent, avec l'aile du palais où se trouvaient les appartements du roi.

En somme, grâce à des travaux persévérants et conduits avec intelligence, on est parvenu à reconstituer en entier l'ancienne chapelle du temps de François Ier, laquelle est considérée comme l'un des modèles les plus purs de l'architecture du XVIe siècle.

SALON DE 1878

Bien des Salons ont passé devant mes yeux ou sous ma plume; mais pas un seul n'a laissé, dans mon souvenir, une trace plus vive et plus étrange — grotesque serait le mot propre — que le Salon de 1848.

Ce fut la dernière Exposition qui se tint dans les galeries du Louvre et dans le *salon carré*, comme on disait déjà en 1725, à l'occasion de la onzième exposition de l'Académie de peinture. De là le nom de *salons* donné par Diderot à ses étincelants comptes rendus de 1765 et de 1767, et maintenu depuis à ces solennités où l'État présente au public les nouvelles œuvres.



ŒDIPE, PAR INGRES

Tableau donné au Louvre par la comtesse DUCHATEL.

(Voir le n° 99 des *Beaux-Arts illustrés.*)

Le point de départ, tout de privilége et de restriction, ne se peut évidemment comparer avec la situation qui a prévalu depuis l'Exposition du 10 août 1793, et qui, dans des conditions plus ou moins larges, plus ou moins étroites, sauf toutefois l'explosion de 1848, s'est continuée jusqu'à nos jours.

En 1848, toutes les barrières furent enlevées. Le Louvre fut envahi. Aux Expositions précédentes, la porte d'entrée se voyait sans doute assiégée par une foule d'artistes et de curieux; mais c'était un siége pacifique et en tout cas régulier. Cette fois, ce n'était plus un siége, c'était un assaut. Impossible d'attendre ni de parlementer. Il fallut ouvrir ; et les deux battants de la lourde porte commençaient à peine à rouler sur leurs gonds que le délicieux escalier (hélas! démoli) de Charles Percier disparaissait sous le flot noir des envahisseurs. L'invasion avait été si brusque et si tumultueuse qu'un nuage de poussière se forma aussitôt et jeta un voile grisâtre sur le vernis récent des toiles.

Et quels cris! quels éclats de rire! quelles huées! Et les pains à cacheter rouges, collés sans pitié sur les soleils trop pâles ou trop crus! Et la célèbre exclamation chauvinesque : Honneur au courage malheureux! s'étalant tout à coup au bas d'un tableau en déroute! Plus loin, une étoile de papier blanc ou sale remplaçait l'inscription. Ailleurs un cours d'esthétique bouffe était gravement professé devant une toile bien sage par un galopin applaudi.

Auquel entendre? où regarder? comment se faire jour? comment juger? On aurait pu se croire à la Bourse un jour de dégringolade. Seulement il n'était

question là ni d'acheter ni de vendre, mais de se gausser et de rire. Le petit nombre d'œuvres qui auraient pu surnager était englouti sous le débordement du mauvais. Ce n'était plus une Exposition, c'était une cohue. On en avait pris son parti comme d'une averse dans une plaine. De cet ennui, on se faisait un jeu. Il n'y manquait que les cris d'animaux des premières représentations du boulevard.

Ce fut dans ce mardi gras de la brosse et de l'ébauchoir que débuta Courbet. On n'avait pas besoin de demander où était son tableau. Le tapage et la foule y avaient élu domicile. On y riait à se tordre; on s'y pressait à s'étouffer.

Ce tableau avait pour titre : *Nymphe fuyant dans un paysage*. L'artiste n'en était point encore à l'*Enterrement d'Ornans*, mais son idylle annonçait déjà le réaliste. Cette nymphe, entièrement nue, semblait avoir séjourné pendant huit jours sur les dalles de la Morgue et, encore toute verte et ballonnée, s'en être relevée tout à coup pour essayer de rivaliser avec Atalante.

Voilà le spectacle de la liberté absolue dans les expositions d'art! Cette liberté serait la mort. Mais, parce qu'il serait absurde d'ouvrir la porte à tout le monde, ne serait-il pas juste que toute œuvre présentée, fût-elle même mauvaise, donnât à son auteur le droit de participer à la nomination du jury d'admission et des récompenses?

Que l'administration adjoigne à ce jury un certain nombre de juges choisis par elle, nous n'y voyons aucun inconvénient; mais nous insistons pour que le corps électoral d'où sortira le jury des expositions embrasse autant que possible la famille entière des artistes. Une limite d'âge — la vingtième année — devrait seule être posée.

Que l'on ne se récrie pas contre ce qu'il peut sembler y avoir de radical dans notre opinion. Les jurés nommés par un corps électoral restreint tombent vite dans l'abus de leur autorité. Quand le jury était purement académique, c'est alors que le vers célèbre :

Nul n'aura de l'esprit que nous et nos amis,

était d'une application presque absolue. Au lieu d'endiguer le fleuve, on en avait fait un marécage. Aussi la violence était égale des deux parts. Eugène Delacroix et Théodore Rousseau, pour ne citer que les deux champions les plus résolus de l'introduction de la couleur et de la vie dans l'école française, — le dernier surtout, — étaient au moment de se voir interdire, sans appel, la place qu'ils réclamaient au soleil des Expositions.

Pour parer à ce péril, dont il nous serait aisé de multiplier les exemples, il faut que les téméraires, que les présomptueux même aient le moyen d'agir par leur vote, sinon par la présence de leurs œuvres, et que, si leurs œuvres sont éliminées, ce ne soit du moins ni par des concurrents, ni par des systèmes, ni par des coteries, mais par des juges dont l'élection sera aussi leur ouvrage.

Le Salon qui va s'ouvrir n'a rien à voir avec ce projet de réforme, pas plus que les précédentes Expositions n'ont tenu compte des critiques dont elles étaient l'objet. Encore moins l'Exposition internationale du Champ-de-Mars peut-elle s'en préoccuper. Son siége est fait; mais de toute critique, même tardive, il reste quelque chose.

HENRY TRIANON.

LE JURY DES BEAUX-ARTS A L'EXPOSITION UNIVERSELLE

On se rappelle quelle protestation souleva dans la presse, lors de la publication à l'*Officiel* du règlement de la section des beaux-arts à l'Exposition, l'insertion de l'article spécial à cette section portant que les membres du jury avaient droit aux récompenses. Ce fut un *tolle* général. Il semblait si naturel à tout le monde que dans un concours, comme dans toute cause, on ne pût être à la fois juge et partie.

Pour quels motifs d'ailleurs faisait-on en faveur du jury des beaux-arts une exception aussi singulière, que l'on n'a jamais songé à appliquer aux autres jurys de l'Exposition? Tous les membres de ces jurys sont en effet mis hors de concours, et aucun n'a réclamé pour lui le bénéfice de la violation de ce principe de droit commun, indiscutable et indiscuté. Nous ne croyons pas qu'il se soit jamais présenté le cas d'un exposant refusant de faire partie d'un jury pour participer aux récompenses. Ils estiment tous avec raison que l'honneur d'être mis hors de pair et de juger ses confrères est une récompense bien supérieure à toutes les médailles, et une constatation plus éclatante de leur mérite que toutes les distinctions.

Vérité en deçà, erreur au delà, paraît-il, suivant le mot de Pascal. Aucun motif vraiment plausible n'a jamais été donné. On a beaucoup discuté, disserté et, comme il arrive généralement en pareil cas, peu à peu la discussion s'est assoupie et le silence s'est fait sur cet incident.

Aujourd'hui cette question de la participation du jury des beaux-arts aux récompenses revient sur le tapis; et c'est dans le sein même du jury que la discussion a pris naissance et se poursuit, paraît-il, plus animée que jamais. Un des membres les plus distingués, M. Baudry, en a pris l'initiative. Il aurait proposé à ses collègues de rayer purement et simplement l'article si vivement critiqué; mais sa proposition n'aurait pas été accueillie favorablement, et un certain nombre de jurés persistent à vouloir conserver le droit de se distribuer les médailles. Nous serions fort curieux de connaître les arguments qu'ils invoquent pour justifier l'opportunité et l'équité de ce fameux article.

En présence de cette ténacité, M. Baudry et plusieurs de ses confrères auraient, nous assure-t-on, déclaré qu'ils donneraient leur démission de membres du jury et retireraient leurs œuvres de l'Exposition, si l'article était conservé.

Le schisme est imminent, comme on voit.

L'initiative prise par M. Baudry et ses adhérents sera unanimement approuvée par la presse et le public. Certainement nous sommes loin de suspecter l'honorabilité et l'impartialité des membres du jury des beaux-arts à l'Exposition universelle. Mais tout jury, comme la femme de César, ne doit pas être même soupçonné. Or ce fâcheux article prête vraiment trop matière à la malignité publique et à la médisance.

Cet incident, nullement regrettable, a, à notre avis, une portée qui dépasse les circonstances qui lui ont donné naissance. Il est un argument sérieux en faveur de la théorie de l'abolition du système des récompenses artistiques, dont les partisans sont fort nombreux, même parmi les artistes. Une exposition artistique, un Salon, devraient être une espèce de musée annuel et temporaire. Les récompenses, médailles de toutes classes, mentions honorables, ne grandissent aucun artiste dans l'esprit des ses confrères, des amateurs et des marchands. Le public lui-même est souvent réfractaire à l'opinion que paraît vouloir lui imposer le jury par ses décisions; et, sans doute par cet esprit de contradiction et d'opposition qui lui est familier, il prend plaisir à formuler des jugements tout autres.

Le jour où l'on aura décidé qu'il ne sera plus distribué de récompenses, tout le monde sera étonné des nombreux avantages de cette révolution artistique, et se demandera comment on a pu tarder aussi longtemps à la faire.

N'en est-il pas toujours ainsi pour tout progrès?

Marius Vachon.

LES ILES DU RHIN

On se rappelle le succès qu'obtint au Salon de 1869 le gracieux tableau reproduit ci-contre : d'avis unanime, on reconnut dans la presse que c'était là l'œuvre capitale de Jundt, le sympathique artiste, le peintre populaire des scènes alsaciennes. Le jury fit comme le public, il applaudit à l'œuvre nouvelle en l'honorant d'une médaille.

Deux jeunes filles égarées dans les joncs et les hautes herbes qui jaillissent si touffues des îles du Rhin s'arrêtent soudain, l'oreille au guet, le cœur battant fort : un léger bruit vient de se faire entendre auprès d'elles. Au même instant, de fines silhouettes se détachent dans la brume matinale, et l'on voit apparaître les jolies têtes effarées de deux biches non moins émues que les jeunes filles auxquelles elles ont fait une si belle peur.

Tel est cet aimable motif, que Jundt a traité avec toute la délicatesse qu'il comporte. La peinture s'est faite tendre, légère, aérée pour bien rendre ce poëme de jeunesse, cette idylle printanière.

A. Devic.

COUP D'ŒIL SUR L'ÉTAT ACTUEL DE L'EXPOSITION

L'Exposition se compose, on le sait, de deux parties : l'une plus spécialement industrielle, du moins par le caractère des constructions, et qui est établie au Champ-de-Mars; l'autre tout à fait architecturale et qui couronne d'un vaste monument de pierre les hauteurs du Trocadéro. Les deux emplacements sont incomparables, et les deux genres de bâtiments font contraste. L'ensemble en est presque grandiose. On trouvera de nombreux défauts dans le détail, si l'on veut, mais cette ordonnance générale, le vaste palais assis sur la colline, et la cité de fer et de verre étendue à ses pieds, avec ses dômes, ses longues lignes qui emmènent l'œil, son air un peu sévère avivé de quelques colorations, de statues, d'oriflammes, avec son assiette ferme et tranchée au milieu du fouillis de petits pavillons, de hangars semés de tous côtés, et les deux rangées de colonnes élancées dont la flanquent les cheminées d'usines destinées à faire flamber les foyers moteurs des machines, tout cela forme un aspect, un décor digne de Paris, de la France, et une vraie expression de la moderne civilisation.

Au Champ-de-Mars se déploie un grand rectangle d'environ 700 mètres sur 360, dont les côtés sont divisés en deux galeries, elles-mêmes subdivisées, et dont les façades, l'une vers la Seine, l'autre vers l'École militaire, constituent deux immenses *halls* ou vestibules.

La double galerie de gauche est destinée à l'exposition française, et celle de droite réservée aux nations étrangères. Les immenses salles des façades recevront les œuvres des manufactures de l'État et certaines pièces exceptionnelles tant de la France que des autres pays. Les deux galeries latérales extérieures recevront les machines, et les deux intérieures les divers produits.

Le rectangle enveloppe complétement deux séries de bâtiments en pierre qui sont consacrés aux beaux-arts, et qui s'ouvrent, l'une en face de l'autre, au centre du Champ-de-Mars, séparées par le pavillon de la ville de Paris dont on a fait l'édifice-cœur, ou, mieux encore, le nombril, l'*omphalos* de l'Exposition.

Enfin toute la face de la galerie étrangère qui regarde l'intérieur du Champ-de-Mars, et qui s'oppose par conséquent aux murs de la galerie des beaux-arts, a été décorée d'architectures empruntées aux styles historiques particuliers aux divers pays.

Telles sont les dispositions générales.

On peut se rendre compte dès à présent de ce que va être l'Exposition. Quelque défiance qu'on ait eue, il faut reconnaître qu'elle sera intéressante et remarquable. Il y a là un effort, et un bel effort. Les puissances créatrices ou plutôt organisatrices de la civilisation à haute tension, telle que l'a faite le monde moderne, s'y affirment. Là où une nécessité, un besoin bien défini demande et commande, l'œuvre prend un caractère net, harmonique, très-satisfaisant. Toutes ces salles immenses, les unes très-élevées, très-larges, les autres plus basses, plus resserrées, où la fonte, le verre, la brique doivent s'accorder pour laisser passer la lumière, où l'ornementation doit livrer le plus de place possible aux choses abritées, sont fort réussies. Les lignes d'ensemble s'étendent et courent bien sous le regard. Ce n'est ni maigre ni massif.

Le verre, avec ses reflets ou ses transparences qui



LES ILES DU RHIN, PAR M. YUNDT

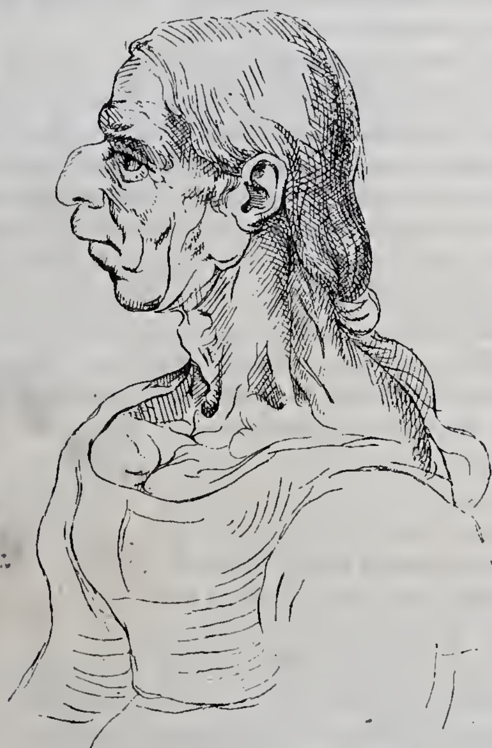
laissent voir du ciel derrière les vitrages, s'encadre bien comme coloration entre les montants et les bordures de fonte gris bleuâtre. Presque partout on a fait un heureux emploi de la faïence qui se développe en frises ou en pilastres légers. Les notes fermes et discrètes de la brique soutiennent bien l'aspect général. Il n'y a pas de *fanfreluches* de coloriage, pas d'exagération de colossal, mais une allure générale sobre, solide et légère en même temps, dans ce grand quadrilatère du Champ-de-Mars où les six dômes à verrières des deux façades donnent l'accent monumental.

Les quantités de bois, de fer, de verre, employées là-dedans sont inimaginables, et toute la ruche, l'autre jour, travaillait et bourdonnait au soleil, avec son activité qui sentait l'entrain de la fête.

Il est certain que l'excitation vous prend déjà au milieu de ce grand remue-ménage, de ces coups de marteau, ces caisses, ces wagons qui roulent, ces vitrines qui s'apprêtent, ces décors qui s'achèvent et qu'on entrevoit sous un masque d'échafaudages et de toiles préservatrices.

C'est peut-être durant ces derniers instants où tout se termine et se prépare, où le désordre le plus animé jette à poignées le pittoresque sous ces halles joyeusement illuminées de soleil, qu'on peut apprécier le mieux la puissance du travail moderne, la netteté de ses con-





CARICATURES DE LÉONARD DE VINCI

ceptions et la grandeur du décor dont il sait les entourer.

Les ingénieurs ont bien mérité de la patrie, et nous pouvons nous dire avec orgueil qu'il n'est pas encore de pays tel que le nôtre pour comprendre et réaliser avec ce goût, cet ensemble, cette certitude, une belle salle des cérémonies industrielles.

Tout n'est pas merveilleux au Champ-de-Mars, et il s'y trouve des choses bien plus réussies que d'autres. Il est clair que la série des façades étrangères représentant de petits spécimens de l'architecture historique des divers pays est très-mouvementée, très-*amusante*, stimule l'œil et l'esprit, et que l'espèce d'hôtel de ville envoyé par la Belgique, entre autres, et construit par-dessus le marché en matériaux *sérieux*, — marbres noirs et pierres grises, — est une œuvre remarquable.

Cette série de façades est attrayante.

Un cloître à sculptures surchargées et brillantes nous révèle le Portugal; un fragment d'Holy-Rood ou de quelques maisons de Walter Scott nous annonce l'Écosse. A côté de la Russie, voilà le Japon avec une porte primitive en bois revêtu de bronze qui est des plus curieuses; la Suisse avec une galerie peinte et un carillon; une maison de *squatter* australien ; un temple péruvien ; et, un peu plus loin, l'Italie, qui a mis en deuil un portique de Florence, avec des *loggias* italiennes assez malheureuses, quoique ornées de jolies *terre-cotte*. Là-bas Tunis, Monaco et quelques autres pays minuscules se pelotonnent en un petit monument incompréhensible et drôlatique. Cette allée aura beaucoup de succès.

En revanche, les boîtes carrées, si pauvres, si nues et si opaques qu'on a imaginé pour loger et emprisonner les beaux-arts seraient bien médiocres si, comme on nous l'affirme, elles ne devaient être masquées par des rideaux de plantes grimpantes. Quant aux portiques par lesquels on y accède, ils nous paraissent manqués. Il ne faut cependant pas gémir avec exagération, et sous ces portiques on fait des essais de décoration en lave, en mosaïque, en faïence, en terre cuite, dont quelques-uns nous paraissent fort intéressants.

Au centre de l'Exposition se dresse le grand pavillon de la ville de Paris, construction polychrome en brique, en fonte et en verre. Le plan en est très-découpé, et des sortes de tourelles, s'arrondissant dans les angles rentrants, y adoucissent la sécheresse des creux angulaires. La brique, à couleurs variées, constitue le fond du bâtiment, où les cadres de fonte et les bordures de faïence jouent aussi un rôle heureux. Décidément il

est visible qu'on ne tardera pas à trouver une formule typique, une formule d'époque et d'*espèce* pour la nouvelle architecture que l'industrie a intronisée dans le monde.

Les huit ou dix grandes cheminées d'usine qui flanquent les bâtiments de l'Exposition forment deux lignes de colonnes qui ne manquent certes pas d'allure ni d'élégance.

Le temps ayant manqué, les plafonds caissonnés, les montants pilastrés de la grande salle qui occupe la façade seront, croyons-nous, seuls dorés et peints entièrement. Ce décor est un de ceux qu'on pourra le plus critiquer, et il ne laisse pas de montrer quelque vulgarité, mais il s'enveloppe et se perd assez dans les larges et longues fuites du *Hall* pour n'être point choquant. Les caissonnages et les pilastrages de l'autre salle parallèle, qui fait face à l'École militaire, resteront moins riches et n'en donneront pas un coup d'œil plus désagréable pour n'avoir pas tant de galon.

Les statues se posent aux bases ou sur le faîte des salles; tout marche à la fois, et chaque journée transforme l'Exposition. Déjà la Hollande a déballé et étalé; nombre de machines anglaises attendent sous des housses le moment de se montrer; des tableaux sont aux murs. Par parenthèse, les deux galeries des machines qui longent l'une la galerie française, à gauche, l'autre la galerie étrangère, à droite, ne produiront peut-être pas autant d'effet que la galerie circulaire de 1867. Mais on peut déclarer, dès à présent, que notre Exposition de 1878, sous bien des rapports, sera supérieure à la précédente comme ordonnancement et aspect.

Le palais du Trocadéro, malgré les défauts qu'on aura à lui reprocher et dont le principal est l'absence d'aménagement intérieur et la difficulté d'approprier ses salles tournantes à une destination quelconque, garde une tournure imposante et étend non sans ampleur et large simplicité ses deux grandes ailes tout autour de la colline, tout autour du troupeau des petits pavillons qu'on a placés à ses pieds. Parmi ces pavillons, ceux de l'Algérie, qui reproduisent les monuments de Tlemcem, de la primitive et pure époque de l'art arabe, sont fort remarquables. L'Égypte, la Chine, la Perse, par leurs constructions, contribuent à animer et à rendre amusants ces terrains que domine le palais aux ailes déployées. Tout le monde a déjà blâmé la grande rotonde centrale et *ventrale* de cet édifice. Suspendons néanmoins la critique, et attendons que la toilette générale soit faite pour nous prononcer tout à fait.

Le lecteur comprendra que c'est l'impression prise dans une marche fort rapide à travers l'Exposition que nous lui donnons ici. Au milieu du tohu-bohu des travaux et de l'installation, il n'est pas possible de regarder longuement; les planches, les marteaux et les auges de plâtre qui menacent de vous tomber sur la tête à chaque instant obligent le visiteur à passer vite. Mais l'impression qu'on éprouve est très-bonne; on ressent un patriotique plaisir à contempler ces formes qui sortent du chaos. La France n'est pas amoindrie, elle est encore bien vivante et supérieure, et au premier rang, en bien des choses. L'Exposition de 1878 en témoignera fortement. S'il n'y a pas de guerre entre les autres peuples, on les verra affluer à Paris en juillet et en août, et les étrangers retourneront chez eux en se disant : Allons! cette nation est encore vraiment grande.

(*La Chronique des Arts.*)

DURANTY.

L'APOTHÉOSE DE M. THIERS AU SALON

M. Jules Garnier a eu l'ingénieuse idée de retracer pour le Salon l'un des épisodes les plus émouvants de la Chambre de 1877. Je ne puis mieux faire que de reproduire le compte rendu du *Temps* qui a raconté la scène dans tous ses détails.

C'était le 16 juin : la déclaration de dissolution venait d'être lue; M. de Fourtou était remonté à la tribune et, rappelant le souvenir de l'Assemblée nationale, il avait dit qu'on pouvait la considérer comme « la pacificatrice du pays et la *libératrice du territoire* ».

« A ce mot, et en un instant, toute la gauche fut debout, tous les regards se tournèrent vers M. Thiers qui était assis à son banc, toutes les mains se tendirent vers lui, tandis qu'une immense acclamation sortait de toutes les bouches : « C'est lui! c'est lui! » Et alors ce furent des applaudissements sans fin; plus de trois cents députés saluaient en M. Thiers le libérateur du territoire; pendant plus de cinq minutes, les acclamations ne cessèrent de retentir; depuis l'extrême gauche jusqu'au centre gauche, il n'y avait qu'une pensée, qu'un sentiment commun. En vain M. de Fourtou essayait-il de s'associer à cet acte de réparation, d'atténuer ce que ses paroles avaient eu d'imprudent, on ne voulait point le laisser parler, et la droite elle-même, silencieuse, a eu le bon goût de laisser passer la justice de l'Assemblée. »

C'est ce saisissant épisode que M. Jules Garnier a reproduit avec une rare sincérité. On comprend tout de suite combien il était malaisé de mettre en lumière ces physionomies multiples, de grouper les attitudes, d'empêcher l'attention de s'éparpiller sur d'innombrables détails. La ressemblance des personnages est d'une étonnante fidélité; la plupart des députés ont posé dans l'atelier de l'artiste, et M. Jules Garnier n'a pas eu à recourir à l'expédient toujours précaire de la photographie.

La scène est bien telle qu'elle s'est passée. A la tribune du président, M. Grévy, debout, boutonné, domine la salle et, malgré son apparente impassibilité, il semble qu'un sourire intérieur se reflète sur ses traits. M. de Fourtou, très-pâle, attend le rétablissement du silence : on devine que le papier tremble dans ses mains. Le petit groupe de l'extrême droite surveille la gauche, sans oser protester contre cette manifestation unanime; on remarque, au premier plan, M. Paul de Cassagnac, les bras croisés sur sa poitrine, M. Jolibois, M. le comte de Mun, M. Baudry-d'Asson, M. Rouher, etc.

Voici le banc des ministres : M. de Broglie, irrité, les lèvres serrées, appuyant son poing crispé sur son pupitre, se retourne à demi et a l'air de se demander quand cette scène prendra fin. A ses côtés, M. Jean Brunet, le duc Decazes, M. Paris, M. Caillaux, M. de Meaux échangent des impressions dont il est facile de deviner le sens.

Puis c'est M. Gambetta, adossé à la table des sténographes, qui, d'un geste énergique, souligne le tableau qu'il a sous les yeux; la majorité frémissante est debout et applaudit : autant de figures, autant de portraits. Tous les yeux sont tournés vers M. Thiers qui, debout à sa place habituelle, le visage visiblement ému, reçoit silencieux l'hommage spontané sorti de trois cents bouches.

Les tribunes, remplies de spectateurs anxieux, offrent le spectacle le plus animé. M. Garnier a poussé l'exactitude jusqu'à peindre les véritables témoins de la scène;

voici la tribune des sénateurs, celle des anciens députés, la tribune des journalistes, avec ses habitants ordinaires.

Par une rare rencontre, un autre peintre, M. Ulmann, se trouve avoir traité le même sujet. La comparaison sera instructive ; ces morceaux sont pour se compléter et se contrôler. M. Ulmann s'est contenté de préparer les éléments d'un tableau définitif. Son œuvre se présente sous l'aspect d'une vaste aquarelle rehaussée de gouache, donnant plutôt l'impression générale de la scène, le mouvement des personnages, que l'indication détaillée de chaque physionomie. La distribution du tableau est sensiblement la même ; il ne pouvait en être autrement : comme dans le tableau de M. Garnier, le président M. Grévy et l'orateur M. de Fourtou se présentent de profil ; on aperçoit en pleine lumière le banc des ministres, les portraits de MM. le duc de Broglie, le duc Decazes, Caillaux, Paris, Brunet et de Meaux ; puis la majorité frémissante, tournée vers M. Thiers et accentuant d'un geste unanime l'émouvante manifestation dont on a lu le récit. Dans le tableau de M. Garnier, la plupart des députés applaudissent; dans l'aquarelle de M. Ulmann, ils sont debout et désignent du geste M. Thiers.

M. Garnier a ménagé à M. Thiers un espace libre au milieu de la salle. Plus soucieux peut-être de la stricte vérité, M. Ulmann l'a laissé dans un groupe de députés qui entourent son banc et l'assiègent, si bien que c'est à l'indication des mains tendues qu'il faut recourir pour découvrir dans la mêlée des têtes la fameuse houppe blanche devenue légendaire. Voilà la véritable apothéose de M. Thiers, et on conçoit aisément que, sans s'en douter, deux artistes d'inspiration différente aient fait leur bien du même épisode.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Le jury du Salon.

Le jury d'admission du Salon de 1878 a formé ses bureaux comme suit :

Section de peinture et dessin. — Président, M. Cabanel, membre de l'Institut ; vice-président, M. Hébert ; secrétaire, M. Cottier.

Section de sculpture et gravure. — Président, M. Guillaume ; vice-président, M. Dumont, membre de l'Institut ; secrétaire, M. Michaux, chef de division des beaux-arts à la préfecture de la Seine.

Section d'architecture. — Président, M. Lesueur, membre de l'Institut ; vice-président, M. Ballu, membre de l'Institut ; secrétaire, M. Lenoir, secrétaire à l'École des Beaux-Arts.

Section de gravure et lithographie. — Président, M. Henriquel-Dupont, membre de l'Institut ; vice-président, M. Henri Delaborde, secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts ; secrétaire, M. Mantz.

Sections réunies. — Président, M. de Chennevières, directeur des beaux-arts ; vice-président, M. Guillaume, directeur de l'École des beaux-arts ; secrétaire, M. E. Marcille.

Concours de Sèvres.

Le concours de Sèvres comportait cette année deux sujets :

1° Un vase destiné aux exposants du groupe n° 1 (Œuvres d'art) de l'Exposition universelle.

Prix : M. Edme Couty, élève de M. Galland, pour une coupe cylindrique à couvercle, portée sur un haut pied, dans le style de la Renaissance.

M. E. Couty avait simplifié en exécution la tige du pied indiquée sur son esquisse. Nous croyons que cette tige est encore composée de trop d'éléments et qu'elle gagnera à subir quelques suppressions.

2° Une coupe destinée aux exposants de l'agriculture et aux exposants de la classe des animaux vivants.

Prix : M. Paul Avisse, de la manufacture de Sèvres.

La coupe plate à bords presque cylindriques rappelle trop celle qui a été si souvent donnée aux membres des jurys des beaux-arts. Le pied en est très-élégant. Il y a plus d'originalité dans les profils et surtout dans le décor de celle de M. Daniel Alaux, élève de M. Galland, bien que sa tige soit un peu lourde.

Le prix Convent.

Le jury de l'École des beaux-arts a décerné, pour la première fois, le nouveau prix de 5,000 francs fondé par Mme Convent, pour être décerné à l'élève le plus méritant de la section d'architecture.

Les lauréats sont :

1er prix : MM. Naudin et Lemaire, élèves de M. Coquart. Ils sont chargés également de l'érection du monument que la veuve fait construire au Père-Lachaise en l'honneur de son mari. De ce chef, ils toucheront 1,000 francs.

2° prix : 150 francs, à M. Beauvais, élève de M. Vaudremer.

Tableaux de Mme Duchâtel.

Les tableaux légués au musée du Louvre par Mme Duchâtel, et dont ses enfants ont dès maintenant abandonné la jouissance en faveur de l'État, vont être placés, à partir du 1er mai, dans une salle située galerie des Colonnades, et qui sera ornée du buste du comte Duchâtel, dû à M. Chapu.

Statue de Charlemagne.

La grande œuvre artistique de l'Exposition universelle qui est aujourd'hui l'objet de la plus vive curiosité, c'est la statue, ou, pour être plus précis, le groupe colossal de Charlemagne qui est déposé depuis vendredi dans la partie occidentale du grand vestibule du Champ-de-Mars, formant ligne parallèle à la Seine.

Ce groupe a traversé Paris de l'est à l'ouest la semaine dernière, et son trajet a duré deux jours au moins. Il était voilé, et, en voyant se mouvoir cet immense objet, on se demandait ce que pouvait être le volumineux colis arrimé sur un chariot aussi gigantesque.

C'était le groupe en bronze du souverain législateur, du fondateur d'empires, du restaurateur des lettres et des arts, de Charles Ier, dit Charlemagne, né en 742, mort en 814.

Ce groupe remarquable a son piédestal, colossal comme lui, déjà prêt à le recevoir. On le voit en cours d'achèvement dans le vestibule du Champ-de-Mars. Il est formé d'un soubassement massif au-dessus duquel s'élèvent de jolies arcades soutenues par de doubles colonnes trapues, et se termine par le socle proprement dit, autour duquel sont disposés les ornements qui figuraient jadis sur la couronne du grand monarque.

Voici maintenant la description du groupe impérial : Charlemagne est à cheval. Il a le sceptre en main; sur la tête, le diadème. A droite et à gauche, deux guerriers tiennent les rênes du cheval et escortent le héros. Charlemagne est couvert d'un ample manteau.

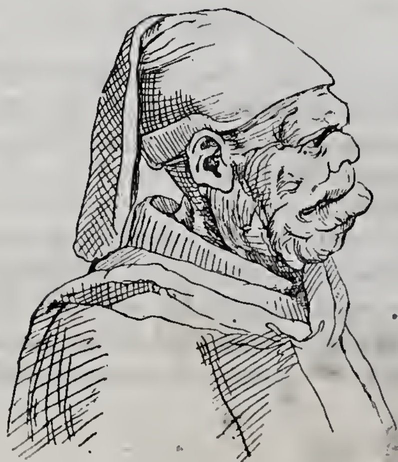
Cet ouvrage pèse 25,000 kilogrammes. Il est dû au ciseau du sculpteur Rochet dont on déplore la mort récente.

Fouilles en Italie.

Un décret royal publié par la *Gazette d'Italie*, relatif aux travaux de régularisation du Tibre à l'intérieur de Rome, institue une commission chargée d'étudier et de proposer les meilleurs moyens d'explorer le lit du fleuve, afin d'y recueillir les débris antiques. M. Geffroy, directeur de l'École française de Rome, est nommé membre de cette commission; il a demandé à notre académie des renseignements sur la méthode à suivre dans les recherches.

Le musée de Florence vient d'acquérir une belle terre cuite étrusque ayant servi de couvercle à un sarcophage. La statue représente une jeune femme richement vêtue, ornée d'une quantité de bijoux (bracelets, collier, ceinture, miroir, anneaux). Le travail est soigné et paraît dater du IIIe siècle avant Jésus-Christ.

Sur la *Piazza di Pietra*, on a exhumé une nouvelle statue de province vaincue provenant du portique des Argonautes; dans le voisinage, on a recueilli des fragments d'inscription où figuraient les noms de Claude et de Germanicus.





CARICATURES DE LÉONARD DE VINCI

Les tapisseries du Vatican.

Le pape vient de prendre une décision qui fera grand plaisir aux amateurs de beaux-arts.

Il y a au Vatican un grand nombre de tapisseries dispersées sur les parois des appartements ou enfouies dans les garde-robes, à l'exception de celles de Raphaël, qui forment une section spéciale du musée.

Ces tapisseries proviennent de différentes écoles.

On remarque entre autres des tapisseries flamandes des XIVe et XVe siècles, celles dessinées par Raphaël et qui furent sauvées du sac de 1527, et enfin un très-grand nombre des Gobelins. On sait, à ce propos, que pendant deux siècles la cour de France a eu l'habitude d'envoyer chaque année un Gobelin au souverain pontife.

Léon XIII a décidé que désormais toutes ces tapisseries seraient réunies et disposées suivant l'ordre chronologique et des écoles; elles formeront ainsi un monument artistique et unique en son genre.

Médaille de Jean-Jacques Rousseau.

Une découverte des plus intéressantes pour les amis des arts et pour les numismates vient d'être faite à Genève, grâce aux recherches commencées en vue de l'exposition du centenaire de Rousseau. C'est l'existence d'un coin de bronze, revers d'une médaille qui n'a jamais été frappée et qui représente Jean-Jacques, en buste, largement drapé à l'antique. Ce coin est dû au burin du graveur Théodore Bonneton, mort en 1810.

Il en a été fait en plâtre quelques épreuves qui peuvent honorablement soutenir toute comparaison avec les meilleures œuvres des Dassier. Il a paru convenable de ne pas laisser plus longtemps dans l'oubli un travail d'une aussi grande valeur artistique. En conséquence, il sera fait de ce coin une reproduction sur acier, d'après les procédés en usage à Paris.

On emploiera pour revers celui de la médaille commémorative, une inscription reproduisant cette phrase bien connue de l'auteur de la *Réponse à d'Alembert* :

« Mon père, en m'embrassant, fut saisi d'un tressaillement que je crois sentir et partager encore : Jean-Jacques, me disait-il, aime ton pays ! »

Mort de M. Claudius Jacquand.

Nous avons à annoncer la mort de M. Claudius Jacquand, peintre d'histoire et de genre.

Claudius Jacquand était né à Lyon en 1805. Il commença ses études à l'académie de Marseille, sous la direction de M. Fleury Richard, et débuta au Salon en 1824. Jacquand composa un grand nombre de toiles qui furent acquises par la liste civile. Plusieurs de ses tableaux figurent aux musées du Luxembourg et de Versailles. Le tableau représentant la mort du duc d'Orléans, qui est placé dans la chapelle Saint-Ferdinand, a été peint par Jacquand.

Il a obtenu une 2e médaille en 1824, une 1re médaille en 1836 et la croix de la Légion d'honneur en 1840.

LES VARIATIONS DU COSTUME ET DU MOBILIER

COMME SIGNES DE L'ÉTAT SOCIAL

LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE

(Voir le n° 96 des *Beaux-Arts*.)

M. Baudrillart vient de terminer le remarquable travail qu'il a publié sous ce titre dans le *Journal officiel*, et dont nous avons donné quelques extraits. Pour accompagner la dernière coupure, qui ne sera pas lue avec moins d'intérêt, nous publions deux remarquables gravures. En dehors de l'intérêt que présentent le tableau de David, *les Filles de Joseph Bonaparte*, et celui de J. Worms, *Bienvenu qui apporte*, une des meilleures toiles du Salon de 1869, nos lecteurs auront sous les yeux d'excellents spécimens du costume et du mobilier sous le premier Empire.

V

Dans le livre XIII de l'*Histoire du Consulat et de l'Empire*, M. Thiers retrace en quelques pages saisissantes la renaissance du luxe et de l'industrie en France durant l'hiver de 1802. A la fièvre du Directoire succède une activité réglée et féconde. On compte sur un lendemain. C'est aux bienfaits de l'ordre qu'il faut attribuer la meilleure part de cet essor de la richesse et de la vie sociale. Les influences factices n'y manquent pourtant pas non plus. Bien que le nom de la République subsiste, il y a déjà une cour, et c'est elle qui donne le ton. Cette cour du premier consul, l'illustre historien la définit « à la fois militaire et civile, sévère et élégante ». A celle de la future impératrice figure, dès 1802, un entourage princier. Les familles distinguées s'y rattachent. Les réceptions les plus brillantes ont lieu au palais des Tuileries. Les salons se modèlent sur l'exemple donné de haut. On voit revenir l'usage de ces étoffes qui avaient contribué à la splendeur du costume sous l'ancienne monarchie, et qui constituaient en ce moment des industries importantes. Il parut au chef de l'État d'une bonne politique de leur rendre leur antique prospérité. Le premier consul, impérieux dans ces détails comme dans le gouvernement, ordonne l'ha-



PORTRAIT DES FILLES DE JOSEPH BONAPARTE, PAR DAVID

bit de soie pour encourager les soieries de Lyon, recommande à sa femme l'étoffe connue sous le nom de *linon* afin de favoriser les fabriques de Saint-Quentin; il exige enfin de ses collègues qu'ils portent l'habit brodé de consul et qu'ils répètent dans leurs hôtels, quoique avec moins d'éclat, les réceptions du palais. Ces leçons et ces exemples du général victorieux, qui se montrait à la fois le plus dominateur et le plus persuasif des maîtres, ne pouvaient pas être perdus pour la haute société. Elle ne demandait pas mieux que de s'abandonner à l'ancien goût de la France pour l'éclat et la représentation. Les salons, même opposants, se rangèrent volontiers du côté du plaisir et du faste. Une nouvelle transformation fut opérée, cette fois sans secousse; l'obéissance même y fut sans contrainte, et l'auteur de *Mémoires* instructifs sur cette époque, Thibaudeau, put la définir en ces mots : « L'épée et les bas de soie remplacèrent le sabre et les bottes. » C'était en effet la monarchie militaire qui préludait par le luxe.

L'éclat se montra partout. Il devint comme le signe du nouveau régime, et se retrouva même dans une Exposition de l'industrie qui frappait vivement les contemporains. — Organisée par Chaptal, elle renouvelait, en la perfectionnant, l'idée déjà conçue et réalisée en 1798 par François de Neufchâteau. Certes, dans cette exhibition, la seconde de ce genre, et que tant d'autres devaient suivre, l'utile tenait une place notable; mais n'y avait-il rien de fondé dans l'observation de l'illustre Fox qui la visitait? Le grand orateur en opposait la beauté, représentée par certains objets d'élite, à ce caractère usuel et général qu'aimait déjà à revêtir la production britannique. A peine la France renaissait, elle s'abandonnait à la pente de son génie et de son goût; c'est au beau et et au brillant qu'elle allait d'abord. Elle étalait les porcelaines de Sèvres, les maroquins de Choisy, les tapis de Sallandrouze, et ces soieries si célèbres depuis deux siècles au moins, redevenues la matière brillante du vêtement des femmes, comme des ameublements les plus appréciés.

On a vite fait de caractériser les splendeurs de cette époque si brillante, mais si uniforme. Elle ne devait pas, au milieu de tout ce qu'elle a d'éblouissant, créer un art nouveau. Pour les costumes et l'ameublement, elle vécut pour ainsi dire sur les modèles du génie dès longtemps formé de Louis David et de son école. L'éclat des costumes officiels pouvait jusqu'à un certain point s'en accommoder. Le costume militaire exige la dignité et admet la magnificence; il repousse la fantaisie. Cette magnificence alors semble, aux fêtes solennelles, tout recouvrir et faire oublier un peu ce qui manque en grâce libre et en aisance. Les brocards d'or et d'argent, les satins et les velours, la broderie et la passementerie, les dentelles et les blondes étalent partout leurs richesses. Mais, dans la vie ordinaire, ce vêtement civil étriqué, ce col raide, le frac et l'habit boutonnés jusqu'au menton, avec une longue file de boutons métalliques, la redingote à collet droit ou la polonaise chamarrée de brandebourgs, rappellent d'une manière monotone l'habillement militaire, avec la magnificence de moins. Les cheveux sont courts, les visages rasés, à l'imitation du souverain qui soumet à la consigne jusqu'à la mode. Le costume des femmes s'en ressent également sous le poids des bijoux d'or, des pierreries et des diamants qui le surchargent dans le monde. Il continue, sous des formes moins païennes qu'au temps du Directoire, à s'inspirer du faux antique. On en a décrit les formes empesées, les lignes raides, les collerettes hérissées, la haute taille un peu trop semblable à un fourreau [1]. L'impératrice Joséphine, malgré sa grâce personnelle, subissait la gêne de ces modes qui nuisaient à la liberté même des manières. Elle étalait, en point de Bruxelles, une magnifique robe *à colonnades*. Des colonnes et des temples en dentelles! Tel était le goût qui persistait et qui devait survivre quelque temps à bien des égards à l'Empire lui-même.

Le mobilier reflète la même uniformité. Il a moins de richesse, présente une froideur et une sécheresse qui n'excluent pas la surcharge des ornements, mais avec des qualités de force et de dignité qui frappent dans les grands appartements par un certain air de majesté. Même dans les petits, où ces défauts sont si saillants, ils se font remarquer par une solidité trop perdue depuis, et qui atteste une forte et loyale fabrication. Le goût, s'il est choqué par le convenu, ne l'est pas du moins par le clinquant. D'autres produits d'art, la porcelaine, par exemple, offrent une réelle beauté, autant que ce mot peut s'appliquer à ce qui manque de grâce et de mouvement. N'insistons pas sur ces témoignages trop connus du faux antique, sur ces pendules qui affectent la forme des temples grecs et les sujets mythologiques, sur ces cheminées *grecques* aussi, au rebours de toutes les lois du climat, sur ces secrétaires *étrusques*, en dépit de toutes les convenances historiques, tout cela obéissant au règlement et à la discipline.

Qui ne le sait pourtant? l'art produit dès lors quelques talents originaux et libres, tels qu'un Girodet, un Prudhon, des dissidents brillants qui n'obéissent pas au mot d'ordre de David, comme un Gros, un Gérard. Comment donc cet art n'a-t-il pas essayé de réagir contre ce genre froid et guindé, cherché à renouveler les formes des industries qui dépendent de lui? Où trouver une autre explication que dans cet asservissement à un pli pris? L'empereur lui-même comprenait les côtés élevés et forts du talent de David; il se souciait peu de ce qui pouvait faire défaut pour constituer un ameublement de bon goût. Les industries d'art marchaient au pas. L'art subissait la même loi que la littérature officielle et le théâtre imité du classique : ils portaient eux aussi un uniforme qu'ici trop peu de victoires contribuaient à illustrer. Mais la fantaisie et le génie même s'ouvraient

1. M. Charles Blanc, dans d'ingénieuses observations sur le costume des femmes, lues à la séance publique annuelle des cinq Académies, le 25 octobre 1872.

de ce côté des lettres de nouvelles perspectives. Sous la forme d'une vive opposition au régime impérial, elles commençaient à s'émanciper du joug qui pesait sur les arts; c'est d'elles que partait le souffle novateur qui devait réagir sur les beaux-arts et ultérieurement sur leurs applications. Si une ère nouvelle dans les lettres date de Chateaubriand et de Mme de Staël, l'art s'en ressent à peine sous l'Empire; ce n'est que longtemps après que les arts industriels et somptuaires seront touchés de ce rayon qui illumine les sommets, avant de descendre dans les replis et les profondeurs.

La manière dont la Restauration affranchit l'art est une des singularités de ce temps-ci. La poésie devenant l'inspiratrice du mobilier, quelle nouveauté, quel paradoxe! Mais l'heure n'était pas venue encore tant que dura la Restauration. Sous le rapport du costume et de l'ameublement, elle se borne à modifier les traditions antérieures. On vit pourtant les idées et les passions du moment se refléter jusqu'à un certain point dans le costume, mais sous la forme de modes éphémères et futiles. Ce n'est pas un très-bon signe, sous le coup de l'invasion, que cette fureur d'imiter les étrangers. On adopte les habits anglais, les longs gilets à la cosaque, les pantalons polonais, les bottes à la Wellington, etc. Le mot *dandy* et le mot *fashionable* sont des mots anglais. L'anglomanie envahit de même le costume des femmes. Faut-il ajouter que les partis eurent aussi leur expression dans ces modes bizarres, l'opposition avec ses chapeaux à la *Bolivar*, les royalistes avec leurs chapeaux à la *Murillo?*

Hâtons-nous de passer à des signes moins frivoles de l'état social et du changement des idées.

Ils se rencontrent déjà à un certain degré dans les arts décoratifs et dans l'ameublement de 1815 à 1830; mais il faut quelque effort pour les y découvrir. Les formes restent lourdes, malgré quelques essais de retour à une manière plus gracieuse. Le luxe décoratif porte l'empreinte de la politique dans les sujets qu'il affecte. On multiplie les dauphins de cuivre et d'acajou massif. Nous ne parlons ni des cygnes fort à la mode, ni des grosses colonnes polies qui rappellent l'époque précédente. Le développement de la classe moyenne se marque ici par l'avénement de plus en plus général du plaqué d'acajou. Il est sensible dans l'extension prise par l'ébénisterie et l'orfévrerie, qui continuent d'ailleurs à puiser aux sources de l'allégorie mythologique. La moyenne bourgeoisie cherche pour ses appartements des décorations à bon marché, comme le carton-pierre. La même classe emploie la soierie dans le mobilier comme dans le vêtement, et l'industrie lyonnaise, développée par l'invention de Jacquard, voit porter ses métiers, qui étaient de 13,000 sous l'Empire, au nombre de 27,000, jusqu'à la crise de 1827, qui lui porte un coup fatal. La cristallerie double et améliore ses produits par la méthode du soufflage et par l'accroissement de la clientèle, laquelle tient, comme pour les autres industries, à l'enrichissement de la même classe.

C'est dans le triomphe de la bourgeoisie sous le régime suivant et dans l'influence du romantisme qu'il faudrait chercher, de 1830 à 1848, les causes qui agissent de façon très-diverse sur le costume et le mobilier. On peut dire même qu'elles agissent parfois en sens inverse. La bourgeoisie goûte peu en général la forte imagination poétique et la fantaisie même heureuse qui distinguent le mouvement romantique; d'un autre côté, son bon sens répugne à ce qu'il y avait là d'élan désordonné et de goût bizarre. On pourrait affirmer, sauf à tempérer ce qu'il y aurait d'excessif dans ces formules, que le goût bourgeois l'emporta dans le vêtement, l'innovation dans le meuble. A part quelques excentriques, qui établirent une sorte d'harmonie étrange entre leur mise et le romantisme à la mode, le vêtement des hommes fut sévère, en rapport avec les mœurs et les idées parlementaires du temps. Le costume féminin reflète quelques travers à la mode; en général, il affecta les formes propres à la vie sédentaire, à la vie de famille. Si le vêtement n'eut ni l'originalité ni cet air de grandeur qui semble perdu, du moins il eut les qualités honnêtes et solides de la bourgeoisie.

Le meuble fit le contraire. Il fut novateur. Il perdit beaucoup de sa solidité. Il obéit au génie de la fantaisie et déplaça l'imitation en la transportant dans le moyen âge. Cette résurrection du moyen âge qui inspire les *Odes et Ballades* et *Notre-Dame de Paris*, les premiers volume de l'*Histoire de France* de Michelet, devint le mot d'ordre des artistes-fabricants. Le romantisme envahit l'architecture; il imagine un gothique de fantaisie; il s'impose à l'ébénisterie, il tire des anciens châteaux des ameublements souvent dignes d'admiration, mais peu en rapport avec nos salons tout modernes. Ce goût nouveau prodigue dans des meubles imités du passé jusqu'aux « ogives et aux mâchicoulis[1] », il hérisse de créneaux des lits et des armoires. Après le moyen âge, ce fut le tour de la Renaissance; ensuite on s'engoua du genre Louis XIV, après l'ouverture du musée de Versailles; puis du genre Pompadour ou Louis XVI. Tout cela reflète encore, remarquons-le, un des caractères du temps : l'éclectisme. Mais l'éclectisme qui, en philosophie et en histoire, amenait un mouvement intelligent d'érudition et de restauration des anciens systèmes par des exposés lumineux et savants, se traduisait ici par une sorte de juxtaposition de toutes les époques, en dehors de toute relation avec les besoins de notre siècle.

En bien et en mal, le luxe décoratif devait exprimer les tendances du temps par d'autres signes moins convenus. Le bien est vite résumé en quelques mots. L'aisance accrue se marque là comme ailleurs. De plus, les procédés de réduction commencent à met-

1. Ces expressions et les suivantes sont empruntées à divers rapports des expositions qui eurent lieu sous le gouvernement de Juillet. Voir les citations et les appréciations qu'en fait M. Levasseur au dernier tome de son *Histoire des classes ouvrières en France*.

tre de beaux objets d'art à la portée des fortunes médiocres au profit des ornements de bronze, menacés aussi par les imitations souvent très-finies. Le mal, c'est le luxe vulgaire; tantôt le métal est laid et presque toujours surchargé; tantôt la dorure tourne au clinquant. N'insistons pas sur ces défauts qui n'allaient que trop se manifester encore dans la période suivante.

On peut de même caractériser en quelques traits rapides les variations du costume et du mobilier durant le second Empire. La prospérité matérielle, la rapidité extrême des fortunes, le tourbillon qui emporte le capital vers le plaisir donnent au luxe un développement nouveau. La toilette des femmes prodigue l'étoffe du prix le plus coûteux. Elle « rejette les paniers en arrière », — « développe tout ce qui pouvait empêcher les femmes de rester assises, écarte tout ce qui aurait pu empêcher leur marche. » — « La toilette devient une image du mouvement rapide. » — Nos malheurs n'ont pas corrigé les femmes qu'ils auraient dû guérir. » — « On les voit encore aujourd'hui, tantôt vêtues et boutonnées comme des garçons, tantôt ornées de soutaches comme les militaires, marcher sur de hauts talons qui les poussent encore en avant, hâter leur pas, fendre l'air et accélérer la vie en dévorant l'espace, qui les dévore[1]. »

Les expositions industrielles, comme les appartements, ont, depuis vingt-cinq ou trente ans, attesté dans l'ameublement un caractère de richesse élégante, montré dans les détails, dans certaines parties mêmes, un art d'ailleurs difficile à définir faute d'une originalité marquée. En s'embellissant, en se parant pour attirer les étrangers, Paris se fait cosmopolite. Le goût et le talent sont loin d'avoir manqué dans les œuvres dont s'honorent l'ébénisterie et l'orfévrerie. Mais l'incertitude des principes et la mobilité contemporaine se manifestent partout.

On se borne à être aujourd'hui avec talent, avec éclat, égyptien, étrusque, contemporain du XVIe siècle ou des siècles suivants. On l'est avec beaucoup plus de goût, je le crois, qu'à plusieurs des époques précédentes. On a plus de grâce, on a plus de mouvement, on est plus ingénieux. On abuse pourtant encore du luxe et de l'ornementation; surtout une chose manque, l'unité, la foi. Le caractère de notre temps qui paraît le mieux encore dans toutes ces œuvres, c'est la diffusion de la tendance qui pousse à aimer le luxe décoratif. On y met le prix dans les classes aisées, tandis que les catégories moins riches se rejettent sur des produits imités ou inférieurs. Les ouvriers ont fait de grands progrès dans l'agencement général et dans les soins des détails. « Le moderne actuel fait époque, disaient à Londres les délégués des ébénistes; il se distingue surtout par la victoire remportée par l'ouvrier sur toutes les difficultés intérieures ou extérieures, par l'application de sculptures, découpures, moulures droites et cintrées sur plan et élévation, par l'emploi de toute espèce de bois exotiques, indigènes et artificiels, par l'emploi du cuivre, de l'étain, de la nacre, de l'écaille, du marbre et de la porcelaine. » On peut ajouter que le luxe des consommateurs et la science des fabricants n'ont pas moins transformé la céramique et quelques autres arts somptuaires. Mais, dans ces paroles des délégués, n'y a-t-il pas encore un de ces signes du temps que nous avons cherchés? Oui, l'ouvrier a voix au chapitre dans les arts industriels, comme il l'a dans la politique par le droit du suffrage. Il va trop loin sans doute en s'attribuant la part prépondérante dans ce genre de travaux qui obéissent à l'art et au capital; mais il a raison de se vanter de sa participation accrue. L'habileté de la main-d'œuvre est sa marque à lui, et c'est lui qui la met sur les productions les plus distinguées de notre pays.

HENRI BAUDRILLART.

1. M. Charles Blanc, dans l'écrit cité plus haut.

LES ÉCOLES D'ART ÉTRANGÈRES A L'EXPOSITION[1]

Si l'on en juge par les Expositions universelles de 1855 et de 1867 et aussi si l'on s'en rapporte aux premiers renseignements qui nous arrivent, bruits précurseurs de bon augure, la part que les artistes étrangers prendront au grand concours de 1878 sera considérable. Depuis que l'Allemagne s'est décidée à laisser ses maîtres entrer en lice, on peut dire que nous allons pouvoir établir complétement un état général de l'art en Europe au début du dernier quart de ce siècle. 1878 sera une date importante pour la critique, et ses jugements auront, cette année, une portée historique. S'il plaît au lecteur, nous lui ferons donc connaître dès à présent les forces respectives de chaque peuple et quels artistes il met en ligne dans la lutte pacifique à laquelle tous sont convoqués.

L'Autriche-Hongrie n'a qu'une petite armée à grouper autour de son drapeau d'art, mais les soldats qui la composent sont aguerris par de nombreux succès à nos Salons, et ils ont tous vu le feu de la critique. Voici d'abord M. Matejko, peintre d'histoire au coloris fougueux, dont les ouvrages sonnent la mêlée des tons audacieux et tapageurs. Ensuite M. Muncaksy, qui est populaire; puis l'excellent portraitiste Rodatkowski; M. Lallemand, qui fait des batailles; M. Cermak, le Salvator Rosa de l'Herzégovine; M. Steinle, M. van Thoren, M. Weisz, un peintre de genre charmant, et enfin M. Pettenkofen, que l'on a surnommé le Meissonier de Vienne et qui mérita presque ce surnom dans ses premiers tableaux. Malheureusement pour son pays, M. Pettenkofen n'expose plus, et il produit à peine. Il se borne aujourd'hui, on ne sait pourquoi, à venir une

1. Dans cet article que nous empruntons au *Journal officiel*, nous supprimons la partie relative à l'Allemagne, pour ne pas faire double emploi avec ce qui a été déjà dit dans nos précédents numéros.

ou deux fois par an faire le tour de nos ateliers parisiens. Nous le rencontrâmes récemment dans celui de M. Alfred Stevens, et comme nous lui témoignions un vif intérêt pour sa vie d'artiste : « Ma vie, nous dit-il, a une mélancolie singulière; elle tient en deux mots : il est né le....., il est mort le..... » Et il s'esquiva rapidement.

Les peintres anglais sont assez peu connus chez nous, quoiqu'ils aient mené grand bruit en 1855 et en 1867. L'école d'outre-Manche se distingue entre toutes par une originalité qui ne doit rien qu'à elle-même; ses produits ont une saveur de terroir que l'on subodore de loin, et qui est au goût de l'antiquité ce que la boxe est au pugilat. Certes, si l'esprit moderne s'exprime quelque part, c'est dans les ouvrages de ces artistes curieux, raffinés, et pour lesquels la perfection de la pratique est l'idéal du beau. De bonnes couleurs, des brosses excellentes, des panneaux admirables et la confortabilité de l'atelier sont les éléments constitutifs du chef-d'œuvre; le reste est affaire de patience. Gérard Dow et même Miéris le jeune ont fait école à Londres beaucoup plus qu'à Amsterdam. Du reste, la poétique anglaise s'est restreinte elle-même aux documents fournis par son histoire propre : elle ne remonte pas plus haut que Shakespeare et elle ne craint point de mettre en œuvre les récentes créations de ses romanciers.



BIENVENU QUI APPORTE

(Tableau de M. Worms au Salon de 1869.)

La vie courante et ses événements journaliers sont pour elle des sujets d'étude égaux au moins en intérêt à ceux des annales grecques ou romaines. On sait que vers 1850 il se fonda à Londres une sorte de secte artistique dont le premier article de foi fut de proclamer que la Renaissance était non avenue, et le second que Raphaël, peintre essentiellement maniériste, avait donné le signal de la décadence. Les adeptes de ce schisme affichèrent la prétention de reprendre la lampe du beau là où l'avaient laissée tomber les Masaccio, les Donatello, les Mantegna, les Ghirlandajo, les Pérugin et les vrais maîtres

du XVe siècle. De là le titre de préraphaélites qu'ils se donnèrent ou qu'on leur donna. Entre les plus audacieux de ces novateurs, MM. Millais et Hunt tiennent la première place et sont les plus convaincus. Nous espérons bien revoir quelques-uns de leurs nouveaux ouvrages et savoir, d'après eux, où en est en ce moment l'école préraphaélite qu'ils mènent.

Les autres peintres distingués de la Grande-Bretagne sont M. Paton, qui traduit si curieusement Shakespeare; M. Frith le portraitiste, M. Grant, MM. Leighton, Nicol, Poele, Thorburn, Ward, Clarendon, Thomas Faed, Webster, le meilleur élève de Mulready; Cooper, l'animalier; Lance, le peintre de nature morte; Danby, le célèbre paysagiste, sans compter ceux que nous oublions. L'un des attraits de la section anglaise sera assurément l'exposition des aquarelles. Le *water-colour* est toujours pratiqué avec succès chez nos voisins, et il sera fort intéressant de comparer nos progrès en ce genre avec l'habileté consommée des Cattermole, Fielding, Warren, Haag, Topham et Lewis. Parmi les artistes dont le talent serait fort redoutable à nos compatriotes et qui, dans le tournoi du portrait par exemple, pourraient faire pencher la balance du côté de l'Angleterre, nous devons nommer M. Charles Chaplin, l'héritier de Reynolds et de Gainsborough. Mais M. Chaplin est-il bien Anglais? D'abord il est né aux Andelys, dans l'Eure; puis il a toujours vécu et travaillé à Paris; enfin son talent est marqué d'un sceau d'origine dont jusqu'à présent la France seule a tenu le cachet, et qui s'appelle le goût. La question serait embarrassante si l'art n'était pas une république universelle.

L'école belge est peut-être la plus importante de toutes celles que l'Europe nous oppose. D'abord elle est très-forte, et ensuite elle est très-nombreuse. Trois courants s'y sont déterminés et ils correspondent aux trois influences politiques que subit ce pays libéral et vivace. Feu le baron Henri Leys était il y a dix ans, à Anvers, le représentant, d'ailleurs unique, des traditions germaniques dont Albrecht Dürer est le maître. Il semblait lui-même contemporain du vieux peintre, et son archaïsme lui était naturel. Son esthétique avait dormi trois cents ans dans le palais de quelque Belle au bois dormant, et elle s'était réveillée en armure gothique, au milieu de nos redingotes, de nos fracs et de nos chapeaux à haute forme. Cet artiste phénoménal ne pouvait pas laisser d'élèves, et il n'en a pas laissé. Rubens a des disciples plus fervents qu'initiés dans les personnalités de la peinture officielle, MM. de Keyser, Portaels, de Winne, Wauters, Gallait, Hammam, de Biefne et Pauwels, artistes habiles, de bonne éducation et qui peuvent rivaliser avec tous les meilleurs élèves de Paul Delaroche. Ils représentent les tendances françaises au style historique et au goût académique.

Mais, en face de ces braves artistes, il existe un petit groupe, fidèle au génie originel de la race flamande, épris du code naturaliste promulgué par les maîtres néerlandais du XVIIe siècle, et opposant crânement Rembrandt à Rubens. Ceux-là sont pour la plupart de bons peintres, des peintres peignant, et ils ont une originalité incontestable. Si le tableau de genre ou de chevalet est celui qui répond le mieux aux mœurs et aux besoins d'un petit pays heureux, dont les ardeurs populaires ne sont pas remuées par de grandes secousses, il est clair que cette dernière école a raison et que la Belgique artiste est parfaitement exprimée par les talents de MM. Clays, César et Xavier de Cock, de Knyff, Verwée, Robert Mols, van Moer, et par ceux aussi de MM. de Jonghe, Florent Willems, Verlat, Joseph et Alfred Stevens.

Ce dernier est même une individualité de l'art actuel : il appartient à l'élite; en un mot, c'est un maître. Quoique sa filiation hollandaise soit très-écrite, il est difficile de fixer de quel aïeul M. Alfred Stevens dérive. S'il fallait absolument lui en trouver un, ce serait dans le nombre des Hollandais qui avaient voyagé en Espagne, Terburg, par exemple, ou Antonio Moro. Encore est-il plus près de Velazquez que de tout autre. Les infantes de Velazquez reconnaissent leur descendance dans les créations féminines, si modernes et si délicieusement attifées, du peintre par excellence de la Parisienne. Pour en finir avec la Belgique, nous devons encore signaler les tentatives bruyantes d'un jeune homme qui a fait beaucoup parler de ses audaces aux derniers Salons et qui, paraît-il, a des zélateurs à Anvers; nous avons nommé M. van Beers.

En Hollande, les artistes sont rares, mais ils sont bons. L'un d'entre eux a acquis une fort grande réputation dans un genre dont M. Gérôme et les néo-grecs avaient ouvert la voie, la restitution ethnographique : c'est M. Alma-Tadéma. Nous ne savons toutefois si nous devons ranger ce peintre dans la section des Pays-Bas, car le bruit a couru que M. Alma-Tadéma s'était fait naturaliser Anglais. M. Jongkind, lui, ne pourrait se dénationaliser sans que son talent protestât de lui-même, car il vient en droite ligne d'Albert Cuyp, de van de Velde et de van der Meer. La dernière manière de M. Jongkind est très-bizarre et elle se rapproche un peu de celle de nos impressionnistes, qu'elle a peut-être créée. Les choses sont plutôt indiquées par leurs tons et par leurs valeurs relatives que par leurs formes. C'est le contraire chez M. Kœmmerer, un dessinateur de première force et l'un des habilleurs les plus élégants de la femme moderne. M. Israëls n'est pas sans parenté poétique avec François Millet; M. Mesdag et M. Jacques Maris, M. Blès et M. Bosboom complètent la liste des peintres de valeur dont Amsterdam et la Haye nous promettent le concours.

La Suisse ne manque pas d'artistes remarquables, mais son autonomie ne nous semble pas encore fort distincte. Elle se débat entre la France et l'Allemagne, et ses lacs et ses montagnes n'ont pas vu naître un chef d'école. M. Vautier est le rival de M. Knaus, mais il n'est que cela. M. Simon Durand cherche à mêler Paris et Dusseldorf. M. Anker est le plus carac-

téristique de tous, et peut-être pourra-t-il devenir à la Suisse ce que Gustave Brion fut à l'Alsace. M. Castres est un Parisien de la rue Laffitte. M. Humbert n'a pas encore quitté l'atelier de feu Gleyre. M. van Muyden n'expose plus. Quant aux paysagistes, les Alpes n'ont fourni que M. Diday et elles ont laissé partir M. Baudit, son élève, qui peint aujourd'hui les effets de printemps dans la vallée de l'Oise. Il n'y a guère d'autres noms à relever dans l'école russe que ceux de MM. Aivasowsky et Kotzebue ; — dans la section américaine que ceux de MM. Bierstadt, Church, Healy et May. Sous une impulsion intelligente du pouvoir, la Suède et la Norwége ont réalisé en quelques années des progrès considérables et dont nous serons appelés à juger, paraît-il, sur une suite d'envois assez importants. MM. Yan d'Argent, Wahlberg, Berg, Pagerlin et Gude ne seront pas les seuls exposants dont nous aurons à entretenir le lecteur.

Marianno Fortuny — dont les œuvres seront exposées avec celles de ses compatriotes — avait déterminé en Europe un mouvement du plus haut intérêt, et qui serait devenu fécond si son promoteur avait vécu. Depuis Goya, d'ailleurs, l'Espagne nous devait un grand peintre : elle s'est acquittée. Fortuny, qui, il ne faut pas l'oublier, procède de Meissonier et s'inspire de sa manière, ne doit rien cependant aux Hollandais. Il est le créateur d'un art tout méridional, imprégné de soleil, s'exerçant au grand air et répugnant presque à ces ressources du clair-obscur qui séduit tant les écoles du Nord. Industrieux comme un Arabe, explorateur, praticien extraordinaire et coloriste sans rival, Fortuny est bien un produit de la race latine. On peut voir en lui quelque Téniers du Midi, doué de la même facilité, de la même fécondité, du même esprit allègre et peu philosophique.

Grâce au long séjour qu'il fit à Rome et à la popularité qu'il y conquit, Fortuny a eu, comme Ribeira, le privilége d'annexer pour ainsi dire l'Italie artistique à l'Espagne. Il est le maître d'une double école : il commande à deux armées fondues en une seule. Les principaux lieutenants d'une part sont M. Raimondo de Madrazo, un artiste exquis, réunissant le double don du coloris et du dessin ; M. Martin Rico, qui a retrouvé le pinceau de Guardi dans un des canaux de Venise. Après eux se distinguent encore, par des mérites divers et opposés, MM. Gisbert, Gonzalès, Cortazzo, Escossura, Palmaroli et Los Rios. Du côté italien, nous sommes arrêté d'abord par la personnalité extrêmement originale de M. Boldini qui, selon la doctrine du maître, mène de front la figure et le paysage.

M. de Nittis a une place à part dans le groupe : il a commencé par des études du Vésuve et il continue aujourd'hui par des vues de ville d'un charme et d'une vérité surprenants. Si M. Stevens est le meilleur portraitiste de la Parisienne, M. de Nittis est le meilleur portraitiste de Paris. M. Pasini est encore un peintre réputé : il mêle en lui Fortuny et Fromentin, et la beauté de son coloris n'est égale qu'à la simplicité de moyens par lesquels il l'obtient. M. Morelli a été, je crois, le premier professeur de Fortuny. M. Palizzi porte seul le poids d'un nom doublement estimé. M. Rubio débute dans la grande peinture, et M. Ussi se dispose sans doute à mériter une deuxième fois cette médaille d'honneur qui lui fut décernée en 1867.

ÉMILE BERGERAT.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Concours musicaux.

Voici le résultat des concours ouverts par la Société des compositeurs de musique pour l'année 1877 :

1° Quintette pour instruments à cordes. — Médaille d'or de 500 fr. Non décernée.

2° Sonate à deux pianos. — Prix Pleyel-Wolff, médaille d'or de 500 fr. Prix unique, M. Georges Pfeiffer.

3° Fantaisie avec fugue pour orgue. — Médaille d'or de 300 fr. Prix unique, M. Émile Bernard.

4° Madrigal à cinq voix. — Médaille d'or de 200 fr. Prix unique, M. Henry Cohen.

L'église Saint-Nicolas-des-Champs.

L'administration préfectorale va faire entreprendre sous peu de jours d'importants travaux de construction et de restauration à l'un des plus anciens édifices religieux de Paris, situé dans le IIIe arrondissement : la paroisse de Saint-Nicolas-des-Champs.

Cette église est entourée de masures qui sont de véritables ruines et que l'on va démolir. On construira sur leur emplacement des sacristies et un presbytère, et l'on restaurera à l'intérieur et à l'extérieur le monument qui possède des types d'architecture d'un grand intérêt. Avec ces travaux sera opéré l'alignement de la rue qui borne au sud Saint-Nicolas-des-Champs, rue récemment dénommée Cunin-Gridaine et anciennement rue Au Maire.

La paroisse de Saint-Nicolas-des-Champs date du XIIe siècle. Elle a été rebâtie en 1420 et agrandie en 1576 telle qu'on la voit aujourd'hui. Elle présente deux frontispices d'un type bien différent. Le portail le plus ancien se dresse en bordure de la rue Saint-Martin. L'autre, situé dans la rue Cunin-Gridaine, date de 1576, sous Henri III. Ce petit portail attire l'attention des connaisseurs. Les figures d'anges qui le décorent rappellent la manière de Germain Pilon, le célèbre statuaire du XVIe siècle. On lit sur le fronton de ce portail une inscription latine gravée sur marbre, indiquant les circonstances qui déterminèrent en 1576 l'agrandissement de cette église.

Un prévôt des marchands de la ville de Paris, qui fut une de ses gloires et l'un des hommes les plus savants de son temps, Guillaume Budé, mort en 1540, repose dans les caveaux de Saint-Nicolas-des-Champs.

Ce philosophe avait ordonné par testament « qu'on le portât en terre de nuit et sans semonce, à une torche ou deux seulement ». Un poëte du temps, Mellin de Saint-Gelais, composa pour le défunt l'épitaphe suivante :

— Qui est le corps que si grand monde suit?
— Las! c'est Budé au cercueil estendu.
— Que ne font donc les cloches plus grand bruit?
— Son bruit sans cloche est assez respandu.
— Que n'a-t-on plus de torches despendu
Suivant la mode accoutumée et saincte?
— Afin qu'il soit par l'obscur entendu
Que des Français la lumière est esteinte!

Mlle de Scudéry, morte en 1701, à l'âge de quatre-vingt-quatorze ans, fut aussi inhumée dans cette église.

Un renseignement fort intéressant. On lit sur les registres de Saint-Nicolas-des-Champs :

« Le samedi 15 janvier 1763, a été baptisé François-Joseph Talma, né le même jour, fils de Michel-Joseph Talma, dentiste, et de dame Mignolet, son épouse, demeurant rue des Ménétriers. »

C'est du célèbre tragédien Talma, mort en 1826, qu'il est question.

La rue des Ménétriers, où le grand interprète de la tragédie française est né, n'existe plus. Elle était située vers le bas de la rue Saint-Martin. Lorsque, en 1840, fut percée la rue Rambuteau, la rue des Ménétriers, qui datait du XIIIe siècle, fut confondue avec la nouvelle grande voie de communication à laquelle fut donné le nom du préfet de la Seine.



CARICATURES DE LÉONARD DE VINCI

Villa romaine.

Une villa romaine vient d'être découverte à Clermont-Ferrand dans le terre-plein de la place de l'Étoile, où l'on s'occupait de travaux de terrassement pour les fondations d'une école d'artillerie.

A première vue, on peut certifier qu'on est en présence d'une construction qui, par la richesse et le dessin, rappelle les habitations de Pompéi.

Avant toute description, il convient de rapporter au colonel de Champvallier le mérite de cette découverte.

Les travaux des terrassiers étaient à peine commencés que l'attention du colonel de Champvallier fut attirée par l'innombrable quantité de morceaux de crépissage ornés de peinture à fresque, aux couleurs les plus vives, les plus variées, originales comme conception, d'un effet saisissant comme disposition. Des murs furent mis à découvert et présentèrent l'ensemble d'une résidence évidemment de grande importance.

Les peintures qu'on a pu sauver et qui recouvraient les deux faces du mur représentent d'un côté, sur fond noir, des oiseaux peints avec goût, entourés de grandes feuilles vertes. Le haut est terminé par une plate-bande décorée d'ornements dans le genre Pompéi, sur fond blanc ; l'autre côté représente des dessins courants.

Ce qui montre que cette villa a dû être ornée avec luxe, c'est qu'on trouve, dans les déblais des diverses chambres, des dessins bien variés et qui permettent beaucoup de conjectures ; entre autres vestiges déposés à la Bibliothèque, nous signalons des dessins représentant des aigles romaines.

D'autres ornements plusieurs fois répétés représentent des branches de pommier ornées de leurs fruits.

On a trouvé d'autres débris, sur lesquels étaient dessinés des génies ailés : les uns sont à cheval, d'autres conduisent des chars ou jouent d'instruments tels que le chalumeau. Les ailes des uns sont bleues : d'autres sont grises et rouges.

PAUL HUET

Je suis bien téméraire d'oser écrire même une page sur un peintre. Mon excuse est dans mon amitié; elle me permettra de dire sur Paul Huet ce que d'autres ne diraient peut-être pas. Je ne prétends nullement juger ses œuvres, je ne veux pas faire sa biographie; c'est le fond le plus intime de son âme d'artiste que je désirerais mettre en lumière. Toute sa vie



L'INONDATION DE SAINT-CLOUD, PAR PAUL HUET
(Musée du Louvre.)

a été une lutte : lutte contre la pauvreté, lutte contre la maladie, lutte contre l'école qu'il a attaquée, lutte contre l'école qu'il a inaugurée, lutte contre lui-même. Il est le pathétique et douloureux représentant de toute une classe d'artistes dignes du premier rang, aspirant au premier rang, y touchant parfois et retombant bientôt au second. Il me fait l'effet de ces nageurs qui se lancent au milieu d'une grosse mer; à peine s'élèvent-ils au-dessus du flot, qu'arrive une vague qui les couvre; sans cesse émergeant et submergés. Paul Huet l'a dit lui-même dans une phrase expressive : « Je suis bien las de

cette vie de bouchon de liége, toujours enfoncé et toujours à la surface. » Pourtant il a eu des bonheurs bien rares. Sans parler de sa réputation, de son art, quelles joies de cœur ont été les siennes! Je l'ai connu pour la première fois en 1845, aux Eaux-Bonnes. Il était malade, mais il avait pour garde-malade une femme jeune, belle, dévouée, et parée en outre, à ce moment, de la plus belle des parures : un petit enfant de quelques mois dans les bras; je me sentais toujours ému à la vue de cette *Sainte-Famille.* Beaucoup plus jeune que lui, — le monde dirait trop jeune pour lui, — elle réunissait en elle la touchante trinité des trois affections féminines; elle était à la fois pour Paul Huet une fille, une mère, une femme : fille par l'âge, mère par la sollicitude, femme par l'amour mutuel. Cet amour même était souvent, pour le pauvre malade, un sujet de douleur. Il se croyait gravement atteint : n'allait-il pas falloir quitter ce bonheur, cette tendresse? Il se pleurait parfois lui-même. Touché de sa peine, j'allai chez le médecin et le suppliai de me dire la vérité. « La vérité, me répondit le docteur, c'est que M. Paul Huet n'est pas plus malade de la poitrine que moi; ce sont de purs accidents sanguins qui disparaîtront forcément avec le temps.» Plus vite encore que je n'avais couru chez le médecin, je retournai chez Huet, lui rapportant la bonne parole qui lui garantissait l'avenir. De là notre sympathie et mon entrée dans la confidence de sa vie passée et présente. Je n'en dirai que ce qui touche à ses sentiments d'artiste.

Paul Huet travailla dans l'atelier de Gros et dans l'atelier de Guérin; mais en réalité il est l'élève de l'île Séguin. L'île Séguin existe encore en pleine Seine, non loin de Sèvres, mais dépouillée de ses grands arbres, tondue, fauchée : ainsi parle M. Ph. Burty dans sa remarquable étude sur notre ami. Mais, en 1820, l'île était encore hérissée et verdoyante comme une forêt du Nouveau-Monde. Quelques rares et modestes habitations, des poulains et des vaches errant en liberté, des maraudeurs venant, la nuit, scier des arbres, des braconniers contre lesquels il fallait faire le coup de fusil, presque une île déserte. C'est là que Paul Huet, vers l'âge de dix-huit ans, alla se jeter, comme un cerf aux abois se réfugie dans le plus épais de la forêt. Il avait été exclu de l'École des beaux-arts comme candidat trop faible; il avait quitté l'atelier de Gros comme élève trop pauvre : le prix de la cotisation était au-dessus de ses moyens. L'île Séguin fut pour lui ce que fut pour J.-J. Rousseau l'île Saint-Pierre : un vrai nid de poésie, de paix, de méditation. Un ami qui s'y était installé lui offrit l'hospitalité, et, libre ainsi de tous soins matériels, il vécut en pleine union, je dirais volontiers en pleine communion avec les arbres, les eaux, les herbes, les nuages, les couchers de soleil, toutes les symphonies du vent. Il se plongea dans la nature comme les beaux troupeaux de Normandie (ce n'est pas lui qui me reprocherait cette comparaison agreste), comme les beaux troupeaux de Normandie s'enfonissent jusqu'au poitrail dans l'herbe épaisse des prairies, et là Paul Huet, rêvant, ruminant, préluda au développement silencieux de son talent et même de son caractère. Cet amour de la nature, si passionné, si profond, et cependant si mêlé d'imagination et de rêverie inventive, ce caractère un peu ombrageux, un peu fier et en même temps un peu timide, il les a puisés, ce me semble, dans la solitude de l'île Séguin. J'y rapporterais même la perspicacité railleuse de son esprit : les solitaires sont volontiers observateurs et moqueurs.

Son premier succès véritable date de 1831. Il parut à l'Exposition avec neuf aquarelles et quatre tableaux à l'huile. Il fit événement : du premier coup, on reconnut en lui, non pas, ainsi que l'a dit finement M. Burty, un révolutionnaire, mais un précurseur. C'est en édifiant qu'il renversait. Pas d'attaques directes contre le paysage académique, classique, historique, mais un sentiment de la nature à la fois si fidèle et si poétique, qu'il fut salué à la fois peintre et poëte. En effet, les effusions, les efflorescences de l'école lyrique nouvelle avaient passé dans ses toiles; ses tableaux semblaient des élégies ou des odes. Quelques critiques protestaient au nom du *style*, du *caractère;* mais le charme et l'émotion emportaient tout. Les Expositions de 1832 et 1833 continuèrent cet éclatant succès. Paul Huet était chef d'école; on ne le mettait pas au même rang que Delacroix, mais on prononçait son nom à côté de ce grand nom. Tout à coup cet éclat s'efface, ce bruit de gloire s'éteint. Qu'était-il donc arrivé? Le talent de l'artiste avait-il faibli? Non. S'était-il détourné de sa route? Non. Mais d'autres y étaient entrés après lui et y marchaient plus hardiment. Phénomène étrange! il était vaincu par sa propre victoire. Ce n'étaient pas ses adversaires qui le détrônaient, c'étaient ceux qui l'avaient suivi qui l'éclipsaient. Je ne veux citer aucun nom, et encore moins contester aucune renommée. Ces nouveaux élus de la faveur publique se recommandaient par une originalité incontestable et par des qualités d'exécution supérieures peut-être à celles d'Huet. Mais enfin il les avait précédés, et leur réputation le faisait tomber dans la demi-ombre, au second rang. Ce n'était plus son nom que le public acclamait, c'était le leur. Son chagrin fut profond, amer, ajoutons : et légitime. Cependant il avait sous les yeux deux bien beaux exemples de calme philosophique. Vivaient à côté de lui deux artistes, dont l'un était bien plus oublié que lui, l'autre bien plus contesté que lui, et qui tous deux dominaient le dédain public avec une supériorité d'âme bien propre à donner courage : c'étaient Corot et Delacroix. Le sentiment où ils puisaient leur force n'était pas moins remarquable que leur force même. Corot aimait son art comme on aime une femme quand on l'aime bien, pour elle seule, pour le plaisir de la sentir sienne, et sans souci que les autres le sachent, vous envient et vous en félicitent. Il ne vendait pas ses tableaux? que lui importait; en avait-il moins le bonheur de les faire? Le public passait indifférent devant ses paysages? que lui importait : les eaux, les arbres, le ciel, le matin, le soir lui en apparte-

naient-ils moins? Le désintéressement de sa passion se montra bien quand la renommée vint le prendre. Elle ne l'enivra pas plus que l'oubli ne l'avait découragé. Il vit les marchands se disputer ses toiles à prix d'argent et les emporter, avec le même calme qu'il les remportait lui-même à son atelier après chaque Exposition; peut-être même les regretta-t-il; son art ne lui fut pas plus cher quand il le rendit célèbre qu'au temps où il le laissait obscur.

Delacroix, beaucoup plus attaqué que Corot, aussi dédaigné que lui, réduit à vendre des portraits à l'huile, grandeur naturelle, 100 francs (il en existe à ce prix une collection de plus de soixante dans une pension de Paris), Delacroix avait le même calme que Corot, mais il le tirait du sentiment de sa force. Sûr que son heure viendrait, il attendait patiemment qu'elle vînt, ne se détournant pas un moment de sa route, ne se ralentissant pas un jour de ses travaux, ne se modifiant en rien dans sa manière (car il n'en eut qu'une pendant toute sa vie); et, quand le jour de la gloire vint pour lui, il n'en fut ni ébloui ni enfiévré; il l'accueillit tranquillement comme quelqu'un sur qui l'on compte.

Tel ne fut pas Paul Huet. Il n'avait ni le détachement de Corot ni l'orgueil de Delacroix. Il ne pouvait pas les avoir. Créature essentiellement nerveuse, impressionnable, sensible, je dirais volontiers féminine, il avait besoin de succès, ne fût-ce que pour croire à lui-même. Il suffisait de le voir, avec ses yeux pleins d'un feu clair et pétillants de vie et d'esprit derrière ses lunettes, pour se rendre compte que toute piqûre devait être blessure pour cet être agité, inquiet et surexcité encore par une santé toujours variable. Je n'oublierai jamais une conversation que j'eus avec lui dans son atelier. « Savez-vous ce qui m'arrive? me dit-il quand j'entrai. Il va falloir que je déménage; et savez-vous pourquoi? Parce que mon atelier est trop petit pour tous les tableaux qui me restent sur les bras! Tenez, regardez-les, ajouta-t-il en me montrant plusieurs rangées de toiles pressées et retournées contre la muraille, les voilà! Voilà les produits de plusieurs années de travail! Pas un de vendu! Personne n'en veut! Les autres artistes quittent leur atelier parce qu'il ne peut plus suffire à leurs travaux à faire; moi, j'abandonne le mien parce qu'il est encombré de mes travaux passés! Non-seulement ils ne m'ont rien rapporté, mais il faut que je dépense de l'argent pour les loger! Ce sont des pensionnaires que j'ai à nourrir!... »

Un peu effrayé de son accent d'amertume, j'essayai de le calmer par l'exemple des écrivains dont les manuscrits dorment dans leurs cartons. « Ah! au moins, me répondit-il, ils y sont enfouis, dans ces cartons! leur père ne les voit pas! il peut les oublier! Mais moi! moi! il faut que je les aie toujours là sous mes yeux pour me raconter ma médiocrité! Ah! il y a des jours où je voudrais que mon atelier brûlât pour qu'ils disparussent du même coup! »

Un chagrin si profond, et au fond si naturel, me toucha au cœur; mais je sentis subitement que si je m'attendrissais avec lui, je ne lui serais bon à rien. Réagissant donc contre mon émotion intime, je me retournai vers lui, et avec une véhémence qui le troubla : « Mon cher ami, lui dis-je, savez-vous ce que vous êtes? Vous êtes un ingrat! — Moi! — Oui, vous, car vous comptez parmi les êtres les plus heureux de ce monde! — Moi! — Oui, vous! Énumérez vos joies! D'abord, pleine possession de votre art, sans une infirmité qui vous en sépare, sans un affaiblissement d'organes qui vous en éloigne; puis l'estime sérieuse et réfléchie de tous les connaisseurs véritables: Delacroix vous cite toujours parmi les plus rares talents de notre époque; puis l'admiration de tous vos amis; puis enfin, au sortir de votre atelier, que trouvez-vous? une maison remplie de dévouement pour vous, de tendresse pour vous; une femme charmante, qui vous adore; des enfants qui portent votre nom avec orgueil. Et vous osez vous plaindre! Et vous pleurez sur quelques insuccès en face de tels bonheurs! Mais, malheureux! que feriez-vous donc si l'un d'eux mourait? » A ce mot, il tressaillit, et, tout ému, — car je n'ai pas connu de cœur plus ouvert aux affections de famille, — il s'écria : « Ah! vous avez raison, je suis ingrat! Mais, ajouta-t-il tout à coup avec un retour de regret bien touchant, c'est pour eux que j'aurais voulu la gloire, c'est pour eux que je regrette la renommée! — Eh! qui vous dit que la vôtre soit éteinte? — Je ne suis plus rien, mon cher ami! — Ce n'est pas vrai! Mais quand vous auriez raison, qui vous dit que demain ressemblera à aujourd'hui? Voyez-vous, mon cher ami, vous autres peintres, vous avez une grande supériorité sur nous écrivains : vous êtes sujets à résurrection. Une fois éclipsés, nous le sommes pour toujours!... Nos pièces disparues de l'affiche n'y reparaissent guère... et nos livres, une fois enfouis dans les fins fonds de boutique, n'en sortent plus. Le couvercle de notre tombeau n'est pas de ceux qui se relèvent. Mais les peintres ont des époques de réapparition : ce sont les ventes publiques et les expositions générales. Le présent recommence à tout moment pour vous, les arrêts qui vous ont condamnés se révisent sans cesse; même morts, vous avez des alternatives de faveur et de défaveur qui vous remettent tout à coup en lumière. Vous rappelez-vous l'entrée glorieuse de Delacroix à l'Exposition universelle? Vous rappelez-vous surtout la merveilleuse fortune d'un vieil artiste, Heim, la veille inconnu, oublié, le lendemain mis au premier rang par la médaille d'honneur? Je ne vous promets pas une revanche aussi éclatante, mais vous en aurez une : comptez sur le temps. »

Le temps m'a donné raison; depuis six ans, Huet remonte sur l'horizon. Pas un critique sérieux aujourd'hui qui, dans la récapitulation du passé, ne compte Paul Huet parmi les rénovateurs. L'entrée au Louvre de son admirable *Inondation de Saint-Cloud*, à côté des tableaux d'Ingres et de Delacroix, l'a remis au rang des maîtres. Je puis citer une preuve plus singulière de ce retour de fortune. Pendant la guerre et la Commune, quelques toiles ont

été volées dans la galerie du Luxembourg; une de ces toiles est un charmant petit paysage de Paul Huet. C'est de bon augure; les voleurs s'y connaissent : ils ne prennent que ce qu'ils espèrent bien revendre. Je fonde donc grand espoir sur la vente annoncée : Paul Huet y grandira. Il est de ceux qui gagnent à être jugés d'ensemble. La variété de leurs inspirations et leurs défaillances relatives d'exécution leur ayant rarement permis de se mettre tout entiers dans aucun de leurs ouvrages, ils ne sont vraiment eux-mêmes que dans la totalité de leur œuvre. On y verra Huet sous ses aspects différents. Grandes toiles, aquarelles, dessins, eaux-fortes, dessins à la plume se complètent et se corrigent les uns les autres. Les dessins à la plume sont certes un genre de second ordre; mais Paul Huet y porte une telle supériorité qu'il en fait un genre supérieur. Chose étrange! cette même main, parfois un peu flottante, un peu hésitante ou un peu lourde quand elle manie le pinceau, devient, quand elle tient la



LES MILLE ILES

(Dessin de Paul Huet pour le *Tour du monde.*)

plume, d'une fermeté, d'une sûreté, d'une finesse, d'une dextérité véritablement merveilleuses. Je connais tel dessin à la plume de Paul Huet où se retrouvent toutes ses qualités de coloriste.

Ayons donc bon espoir! La digne femme qui a été pendant tant d'années une providence pour Paul Huet poursuit son rôle en offrant aujourd'hui à nos yeux le bel ensemble de tant d'années de travaux.

E. Legouvé.

Le charmant article qu'on vient de lire a été écrit pour être placé comme notice en tête du catalogue de la vente de Paul Huet, il y a un mois. Les espérances de l'éminent écrivain n'ont pas été réalisées, dans la mesure au moins que l'on pouvait attendre. Les œuvres de Paul Huet ne se sont pas vendues à leur prix : il est vrai que le moment était très-mal choisi pour affronter les enchères.

Voici, du reste, l'indication de quelques prix :

Soleil couchant, Seine-Port (Exposition universelle de 1855), 3,620 fr.

Le Parc, matinée de printemps (Salon de 1835, Exposition universelle de 1867), 2,000 fr.

Marais salants aux environs de Saint-Valery-sur-Somme, 2,420 fr.

Environs d'Antibes, 1,908 fr.

Fontainebleau (Salon de 1868), 2,000 fr.

Intérieur de forêt (1835), 690 fr.

Brisants à Granville, 1,650 fr.

M. DALOU

Rien n'est moins connu en France que les artistes anglais. Que sait-on en ce pays, si ce n'est par les récits des voyageurs, de sir Josuah Reynolds ou de

Gainsborough? Le jardin des Hespérides n'était pas mieux gardé que les galeries qui retiennent dans les antiques manoirs de la Grande-Bretagne tant d'admirables ouvrages, tout à la fois chefs-d'œuvre et monuments de famille, aussi inaliénables que l'immeuble dont ils font l'ornement. L'Angleterre, dans son égoïsme, ou plutôt dans son patriotisme, confisque à son profit non-seulement ses propres artistes, mais encore les artistes étrangers, quand ils ont l'imprudence de faire preuve de talent sur son sol hospitalier. On aura prochainement l'occasion de voir au Champ-de-Mars les travaux de quelques-uns des artistes que l'Angleterre nous a ravis et qu'elle retient dans ses chaînes dorées; mais tous n'enverront malheureusement pas leurs œuvres à l'Exposition, et parmi les absents se trouvera celui que l'opinion anglaise tient en sa principale estime, le sculpteur qui chaque année dispute la première place à un autre étranger, M. Bœhm, dans les Expositions de Burlington. Puisqu'on ne verra



LA BERCEUSE

(Statue de M. Dalou, croquis de l'auteur.)

pas ses œuvres en France cette année, qu'il me soit au moins permis d'en parler à vos lecteurs.

M. Dalou a marqué, il y a cinq à six ans, ses débuts en Angleterre par un éclatant succès. C'est la statue en marbre d'une mère qui tient dans ses bras son enfant qui dort; elle le berce et se berce elle-même en suivant le mouvement d'une chaise à bascule; on croirait entendre le chant monotone qui sort de sa bouche entr'ouverte. Cette statue est aujourd'hui dans la galerie du duc de Westminster.

On voit dans la galerie particulière de sir Couts Lindsay une œuvre non moins remarquable par le charme infini de la figure, le mouvement donné à la pierre et le tour heureux des détails. C'est une paysanne qui allaite son enfant.

M. Dalou s'est surtout fait connaître par une succession de terres cuites représentant des paysannes revêtues du grand manteau que portent les femmes de la campagne boulonaise. Toutes les autres productions de M. Dalou, en dehors de quelques bustes d'une puissante vérité, sont du même style : toujours l'expression du charme féminin dans la maternité, le recueillement, la prière, et toujours le modèle emprunté à la vie commune. Les figures sont gracieuses plutôt que belles, les vêtements simples jusqu'à la vulgarité, l'exécution poussée jusqu'à l'imitation matérielle. Ne vous hâtez pas cependant de crier au réalisme. L'ensemble est magistral et plein de noblesse.

Il est en effet impossible d'examiner une œuvre de M. Dalou sans être frappé de la fidélité avec laquelle l'artiste s'est conformé aux règles sévères de

son art dans la composition et dans l'exécution du sujet. C'est avec des types familiers, des vêtements vulgaires qu'il crée des figures d'un caractère élevé, enveloppées dans des plis qui les encadrent, accusent leurs formes et leurs mouvements, et ménagent habilement le jeu de la lumière.

M. Dalou a été élève de Duret; il a fréquenté l'atelier de Carpeaux; il a largement profité des sévères leçons de l'un, il n'a pas été insensible aux hardis exemples de l'autre. Mais, à vrai dire, il s'est formé lui-même. Il ne doit l'originalité de son talent qu'à son inspiration indépendante. Si l'on veut absolument le classer dans une école, il appartient à celle qui consulte attentivement la nature et lui emprunte la vie, mais il ne se flatte pas de donner à ses créations un caractère durable par la simple imitation. M. Dalou donne une âme à la terre qu'il pétrit.

Cet artiste est aujourd'hui professeur au *Kensington Museum*. On peut le voir chaque semaine enseigner à ses élèves, par ses conseils et par ses exemples, les règles sérieuses de l'art, un peu méconnues en Angleterre.

C'est à de bienveillants patronages que M. Dalou doit les importants travaux qu'il est chargé d'exécuter pour la reine. Nous avons pu admirer dans son atelier les études préparatoires et la première esquisse d'un groupe destiné à une chapelle particulière de Windsor. C'est un ange qui présente à Dieu cinq enfants morts en naissant ou quelques mois à peine après leur naissance; ce sont les petits-enfants de la reine. Les difficultés du sujet n'ont fait que stimuler le génie de l'artiste. Aucune de ses œuvres n'est plus harmonieuse et plus touchante.

La France ne possède de l'artiste qui occupe un si haut rang en Angleterre qu'un bas-relief décoratif qui se trouve dans une des rues de Paris les plus fréquentées. On voit en effet, rue de la Paix, au-dessus de la porte du numéro 4, une des premières œuvres de M. Dalou; ce sont deux figures ailées portant une inscription. Avec leurs gracieux raccourcis, leurs plis tourmentés et pleins de mouvement, on les croirait plutôt d'un maître de la Renaissance que de l'auteur des *Paysannes* si admirées en Angleterre.

M. Dalou ne devant pas, comme je vous l'ai dit, faire paraître ses œuvres à l'Exposition universelle de Paris, vous m'excuserez d'avoir cherché à éveiller sur elles la curiosité du public français.

Ce que le journal des *Débats* ne dit pas dans cet article que nous lui empruntons, c'est que M. Dalou a d'excellentes raisons pour ne pas rentrer en France. L'éminent sculpteur a eu le tort grave, pendant la Commune, d'accepter des fonctions au Louvre au nom du gouvernement insurrectionnel. Je ne chercherai pas à diminuer sa culpabilité; je ne me demanderai pas si l'intervention d'artistes, dans ces douloureuses circonstances, n'a pas été un heureux accident pour la conservation de nos collections d'art. Toujours est-il que l'on ne reproche à M. Dalou aucun délit de droit commun. Ne serait-il pas de bonne politique, au moins en ce qui le concerne, de passer l'éponge sur cette histoire, et de laisser M. Dalou reprendre tranquillement sa place parmi les artistes ses compatriotes, au milieu de notre cher Paris qui n'a pas trop de toutes ses illustrations pour faire bonne figure dans le monde, après les cruels revers qui nous ont frappés?

Nous serions bien heureux que cet appel d'un journal voué exclusivement aux intérêts de l'art fût entendu dans les régions du pouvoir : ce serait une nouvelle preuve du libéralisme intelligent qui l'anime en ce moment pour le plus grand bien du pays.

A. de L.

CONCOURS DE L'UNION CENTRALE

L'Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie, dont le siége social est à Paris, place des Vosges, n° 3, a organisé cette année trois concours distincts entre les écoles de dessin similaires de Paris.

Les résultats de ces trois concours sont très-satisfaisants; les dessins primés sont exposés place des Vosges, n° 3, et le seront ultérieurement au palais du Champ-de-Mars, dans le pavillon de l'Union centrale, pendant la durée de l'Exposition universelle.

1° Concours A.

Entre les élèves de l'École nationale des arts décoratifs, les élèves des écoles subventionnées de la Ville de Paris et ceux de l'École des Gobelins.

Sujet du concours : Dessus de la porte d'entrée d'un musée des arts décoratifs.

1er prix, M. Loron; 2e prix, M. Deschamps; 1re mention *ex æquo*, MM. Waret et Joignot; 2e mention, M. Dinkel.

2° Concours B.

Entre les élèves des écoles du soir (adultes) de la Ville de Paris et les élèves des écoles spéciales de la bijouterie et autres écoles professionnelles.

Sujet du concours : Marteau de porte avec sa monture. — Grandeur d'exécution.

1er prix : M. Bassé; 2e prix : M. Gambier; 1re mention *ex æquo* : MM. Gilton et Herbin; 2e mention *ex æquo* : MM. Déverin et Rembaud-Furcy; 3e mention *ex æquo* : MM. Camerman et Fischbach.

3° Concours C.

Entre les élèves de l'École nationale de dessin pour les jeunes filles, les élèves des écoles subventionnées et celles des écoles professionnelles de jeunes filles.

Sujet du concours : Décoration d'un écran-rouleau en développement, demi-grandeur d'exécution; 76 jeunes filles ont pris part à ce concours.

1er prix : Mlle Marie Larsonneur; 2e prix : Mlle Kron-Méni; 1re mention *ex æquo* : Mlles Jeanne Lapointe, Berthe Mesmurs et Louise Langelier; 2e mention *ex æquo* : Mlles Angèle Boyer, Gabrielle Debillemont, Rose Maury et Blanche Moria; 3e mention *ex æquo* : Mlles Augusta Luchet, Nina Lezaire, Clarisse Bernamont et Berthe Burgkan.

CONCOURS DE L'INDUSTRIE

En outre, l'Union centrale a organisé un autre concours spécial pour l'industrie; le sujet est une aiguière et son plateau; 52 compositions ont été déposées.

Le jury a déclaré le concours extrêmement remarquable; il a décidé qu'en outre des 2 prix il serait décerné

4 premières mentions *ex æquo* avec médailles d'argent, 5 secondes mentions *ex æquo* avec médailles de bronze et 8 troisièmes mentions.

(800 fr.) 1er prix : M. Pomba ; (200 fr.) 2e prix : M. George ; 1re mention *ex æquo* : médaille d'argent, MM. Fossey, Clerc, Waret et Mlle Marie Larsonneur ; 2e mention *ex æquo* : médaille de bronze, Mlle Faure, MM. Beatrix, Mayeux, Conversat, Radouan ; 3e mention *ex æquo* : MM. Baud, Bonnot, Legastelois, Mlle Evrard, MM. Clostre, Charpentier, Boureau, Rouillard.

Ces concours ont présenté un très-réel intérêt, et ils montrent une fois de plus de quelle utilité est pour nos industries d'art la création de l'Union centrale. Ils témoignent d'un progrès des plus sérieux dans l'enseignement de nos écoles de dessin en même temps que de l'élévation progressive du goût dans les conceptions de l'art décoratif. Les concours du marteau de porte et de l'aiguière, dont nous retrouverons d'ailleurs les résultats à l'Exposition du Champ-de-Mars, étaient particulièrement dignes d'attention ; le second a même dépassé de beaucoup ce qu'il était permis d'espérer.

CHRONIQUE ARTISTIQUE

Exposition universelle.

Nous avons déjà annoncé que l'on créerait au Champ-de-Mars une travée exclusivement réservée à la manifestation de ces fabrications délicates qui constituent ce qu'on appelle l'*article Paris*. L'expérience des précédentes Expositions permet de prédire un vif succès à cette exhibition dans laquelle les corps d'état travailleront devant le public.

Cette classe est située dans le grand vestibule du côté de l'École militaire, au droit de l'avenue Lamotte-Piquet.

L'installation, prête depuis le 15 avril, a été faite par M. Guibal, entrepreneur à Nantes. MM. Marette frères, architectes. Elle a été préparée sous la présidence de M. Davelleroy avec le concours de M. Lemaire, secrétaire, et de M. Lix, chef de groupe.

Voici la liste, à très peu de chose près complète, des industries que l'on verra fonctionner dans la galerie du travail :

Bijouterie en doublé. — Briquets. — Presse lithographique. — Vêtements en caoutchouc. — Perles (verre soufflé). — Ordres étrangers. — Pipes (écume). — Petits meubles sculptés. — Rubans (métier pour). — Boutons (os, nacre).

Vannerie fine et usuelle. — Maroquinerie. — Broderies à la main. — Boîtes en métal anglais. — Dentelles au fuseau. — Horlogerie. — Imprimeuse (machine). — Fleurs en émail. — Filets à la main. — Objets algériens.

Brosseries. — Fleurs en plumes. — Chapelets. — Bijouterie en doublé. — Broderies au métier. — Dentelles et cachemires. — Éventails. — Taillerie de diamants. — Travail des cheveux.

Fleurs artificielles. — Bijouterie en doublé. — Couteaux ivoire. — Peinture sur porcelaine. — Porte-clefs gravés. — Chapeaux de paille. — Métier pour bas-varices. — Moteur pour machines à coudre. — Gravure sur verre. — Petits bronzes. — Médailles.

Instruments d'optique. — Tabletterie (os). — Vannerie métallique. — Soufflage de verre. — Bijouterie pour poupées. — Tapis de Smyrne. — Maroquinerie. — Pipes (écume). — Ivorine minérale. — Filigrane (bijoux). — Costumes et trousseaux de poupées.

Statue de Voltaire.

Dernièrement a eu lieu, à l'École des beaux-arts, l'ouverture de l'exposition des esquisses envoyées au concours, à l'occasion du centenaire de Voltaire, pour l'érection d'une statue.

Le nombre des exposants était de vingt-six, dont trois grands prix de Rome, savoir : MM. Delaplanche, grand prix de Rome 1864 ; Lepère, prix de Rome 1852, et M. Maillet, prix de Rome 1847.

Les concurrents ont représenté Voltaire debout. La statue sera coulée en bronze ; elle aura trois mètres de hauteur et sera élevée sur une des grandes places publiques de Paris.

Le jugement vient d'être rendu par un jury composé de trois jurés désignés par le comité, MM. Laurent Pichat, Viollet-le Duc et Jobbé-Duval, et de jurés nommés par les concurrents, MM. Chapu, Alasseur et Voizon.

Le prix a été partagé *ex æquo*, entre MM. Maillet et Caillé. Une mention honorable a été décernée à M. Dumaige.

Le modèle en plâtre de la statue, grandeur d'exécution, sera payé la somme de sept mille francs.

Prix Crozatier.

La commission instituée à l'effet de décerner chaque année le prix d'encouragement fondé par M. Crozatier informe les ouvriers ciseleurs sur tous métaux, domiciliés à Paris, qui voudront concourir pour ce prix en 1878 :

Qu'ils devront se faire inscrire, jusqu'au 10 novembre inclusivement, chez M. Victor Paillard, rue de Turenne, 59, l'un des membres de la commission, chargé de leur faire connaître les conditions du concours ;

Que les ouvrages présentés au concours devront être déposés à la préfecture de la Seine, bureau d'administration des mairies, direction de l'administration générale (1re division, 2e bureau), rue de Vaugirard, 36, du 12 au 20 novembre, de midi à trois heures ;

Que ce dépôt devra être accompagné d'une déclaration signée, indiquant le nom du propriétaire de l'œuvre et le nom de l'ouvrier qui l'aura exécutée ;

Qu'enfin le concours de 1878 sera ouvert pour l'ornement seulement.

L'exposition de Daumier.

C'est le Daumier des peintures, des aquarelles, des dessins, c'est-à-dire le Daumier le moins connu, que nous montre cette exposition, où les lithographies apparaîtront selon un mode de roulement qui les remplacera deux fois par semaine.

Elle est extrêmement intéressante, et il faut aller la voir. On y trouvera un coloriste très-remarquable, qui a beaucoup cherché, qui a un sentiment particulièrement vif de la lumière, et qui la répand, la balance, la manie avec une certitude toute spéciale. Tout ce que les lithographies de Daumier nous ont appris à apprécier se revoit dans ces dessins et ces tableaux. Ce sont les avocats, les amateurs, les baigneurs, les comédiens, les buveurs, les bouchers, les loges, les wagons, tous ces personnages aux grands gestes, ces décors largement et finement maniés que l'artiste a prodigués dans son étonnante existence caricaturale.

Nous signalerons, entre autres, et pour nous borner, les quelques tableaux qui ont été exposés au Salon à diverses époques par Daumier : son esquisse de la République, *le Meunier, son Fils et l'Ane*, d'un ton superbe ; le

Sancho désespéré d'une folie de son maître, et une *Blanchisseuse marchant sur les quais*, qui est une merveille de couleur.

Nous conseillons vivement de visiter cette exposition qui permet de compléter l'idée qu'on a pu déjà se faire de l'œuvre et de l'individualité du grand artiste qui se nomme Daumier. DURANTY.

Le musée de Rouen.

Le conseil municipal de Rouen vient de s'occuper des travaux de décoration sculpturale du musée-bibliothèque que la ville fait construire.

M. Bartholdi a été chargé du fronton principal; le fronton sud sera confié à M. Léon Chefdeville, et les quatre bustes devant orner cette même façade méridionale seront l'œuvre de MM. de Vasselot, Bonnet père et Guillon père.

La Vénus de Vienne.

Le Musée du Louvre vient d'acquérir, pour la somme de 28,000 fr., le magnifique torse de Vénus accroupie, un peu plus grand que nature, qui a été découvert à Vienne, en Dauphiné. Ce marbre figurait à l'Exposition rétrospective de Lyon; M. Alfred Darcel, rendant compte de cette Exposition dans la *Gazette des beaux-arts*, avait signalé toute l'importance de ce monument de l'art grec.

La Monnaie à l'Exposition.

L'administration des monnaies vient de juger qu'elle devait, comme plusieurs établissements de l'État auxquels des fabrications spéciales sont confiées, prendre part à l'Exposition universelle de 1878.

L'administration se propose donc d'envoyer les produits et objets dont l'énumération se trouve dans l'exposé des motifs.

Ces divers objets seront étalés dans un salon formant une annexe de la galerie des portraits historiques et dans des montres vitrées qui en permettront l'examen détaillé. La construction de ces montres entraînera une dépense qui s'élèvera à 5,000 fr., non compris les cartons inférieurs. Elles seront exécutées dans le style des armoires de la grande salle du musée, où elles sont destinées à trouver place ultérieurement et où les montres actuelles sont insuffisantes.

A cette exposition monétaire, artistique et historique, l'administration a pensé qu'il serait intéressant de joindre une exposition industrielle. Il s'agirait, dans ce but, d'installer dans une partie de la galerie des machines un balancier et une presse qui fonctionneraient sous les yeux du public. Le balancier frapperait une médaille dont le module serait de 50 millimètres, et la presse, la même médaille réduite à des proportions plus faibles.

A ce sujet, il a paru qu'au lieu de fabriquer une médaille banale dont les exemplaires pourraient rester sans emploi, il serait plus opportun de frapper une médaille spéciale, dont l'une des faces représenterait la vue du palais du Champ-de-Mars, et l'autre, celle du palais du Trocadéro. Il est à croire en effet qu'un grand nombre de visiteurs tiendraient à en acquérir un exemplaire qui, frappé sous leurs yeux, constituerait un souvenir de l'Exposition.

La gravure de cette médaille doit être évaluée à 5,000 fr., non compris les dépenses accessoires de coins qui pourront devenir nécessaires au cours des travaux.

Les dépenses extraordinaires nécessitées par la participation de l'administration à l'Exposition universelle s'élèveront à peu près à la somme de 12,000 fr.

ACADÉMIE DES INSCRIPTIONS

Orfévrerie gothique.

Partout où les Goths ont séjourné depuis la vallée du bas Danube jusqu'au bord de l'Èbre en Roumanie, en Italie, dans la France méridionale, en Espagne, on trouve des objets (armes, ornements, bijoux, etc.) d'un même style, caractérisé surtout par le travail du cloisonné, la profusion des pierres précieuses serties dans l'or et l'argent, enfin par certains motifs d'ornementation. Les archéologues ont réussi à grouper assez de monuments de ce genre pour qu'on puisse affirmer aujourd'hui l'existence d'un art gothique, et spécialement d'une orfévrerie gothique. Les pièces principales appartiennent au trésor de Pétrossa, qui figurait à la dernière Exposition internationale de Paris, et aux diverses collections espagnoles.

M. Ferdinand de Lasteyrie est l'un de ceux qui ont le plus contribué par leurs recherches à reconstituer l'art gothique et à le rattacher à celui de l'Asie centrale, demeuré aujourd'hui tel qu'il était il y a dix-huit siècles. Si l'on compare, en effet, les objets rapportés du Turkestan et de l'Afghanistan et rassemblés dans l'exposition de M. Ujfalvy au musée ethnographique avec ceux dont nous parlons, on sera frappé de leurs analogies et de l'air de famille qui règne entre eux.

M. de Lasteyrie met sous les yeux de ses confrères le dessin de deux ornements de cuirasse trouvés dans une sépulture gothique à Ravenne, non loin de la *Rotunda* où fut inhumé le roi Théodoric. Ils sont en forme de D, composés d'un émail cloisonné où les dispositions des lignes reproduisent exactement l'un des motifs de la décoration du tombeau de Théodoric; ils sont constellés de pierres précieuses. L'exécution est d'un goût et d'une finesse remarquables. Aussi a-t-on émis la conjecture que la sépulture devait être celle d'Odoacre. Rien ne le prouve; mais on peut affirmer qu'elle appartient à un haut personnage.

Découvertes archéologiques en Italie.

Des fouilles, dirigées par M. E. Fernique, ont été exécutées à Palestrina, l'ancienne Préneste étrusque, pour le compte de l'École française de Rome. M. Fernique a eu le bonheur de rencontrer un véritable gisement d'antiquités encore intact. Dans un espace de quelques mètres carrés, à une profondeur de quatre mètres, il a recueilli près de six cents objets parfaitement conservés et une foule innombrable de fragments. Ce sont des *ex-voto* que l'on est tenté d'attribuer au temple de la Fortune situé dans le voisinage. Les membres votifs sont les plus nombreux : il y a des pieds, des mains, des bras, des jambes, des poitrines de toute grandeur, des animaux domestiques, des têtes de femme et d'homme, des têtes de faune coiffées d'un bonnet et surmontées d'oreilles velues, des statuettes représentant des hommes ou des femmes drapés. Ces *ex-voto* sont en terre cuite; ils étaient peints, les figures en rouge, les yeux et les cheveux en noir. Tous semblent provenir d'une même fabrication locale.

Sur la piazza di Pietra, à Rome, on a exhumé un bloc de pierre de 1 mètre 20 de large sur 1 mètre 40 de long; c'est un piédestal qui porte en plein relief une statue de femme vêtue d'une longue tunique et coiffée du bonnet phrygien. La tête a disparu. C'est sur la même place que se trouvent les débris du temple de Neptune, construit par Agrippa (l'an 728 de Rome), en souvenir de ses victoires navales. On sait que le temple était entouré d'un vaste portique dit des *Argonautes*, à cause des peintures qui le décoraient. On y voyait aussi des marbres, des bas-reliefs, des piédestaux représentant des trophées et montrant les images des provinces vaincues. Sur les piédestaux s'élevaient soit les statues des empereurs, soit celles des généraux qui avaient triomphé des provinces. C'est l'un de ces monuments qui vient de nous être rendu presque entier.

TABLE DES MATIÈRES

Contenues dans le 2e volume des **BEAUX-ARTS ILLUSTRÉS**

ÉTUDES ET ARTICLES DIVERS

CONCOURS ET EXPOSITIONS

(Notes comprises dans la chronique.)

TABLE DES GRAVURES

Parues dans le tome II des BEAUX-ARTS ILLUSTRÉS

PEINTURE ET DESSINS

SCULPTURE

ARCHITECTURE

OBJETS D'ART. — VARIÉTÉS

SCEAUX. — IMPRIMERIE ET STÉRÉOTYPIE CHARAIRE ET FILS.

